

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES
ESTUDOS ROMÂNICOS E CLÁSSICOS: LITERATURA PORTUGUESA

“Quem me lembro de isto”: a criação do Eu na poesia de Manuel António Pina

Bárbara Carina Ribeiro Durães

M

2018



Bárbara Carina Ribeiro Durães

**“Quem me lembro de isto”:
a criação do Eu na poesia de Manuel António Pina**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
orientada pelo Professor Doutor Pedro Jorge Santos da Costa Eiras

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

setembro de 2018

“Quem me lembro de isto”: a criação do Eu na poesia de
Manuel António Pina

Bárbara Carina Ribeiro Durães

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes
orientada pelo Professor Doutor Pedro Jorge Santos da Costa Eiras

Membros do Júri

Professora Doutora Ana Paula Coutinho Mendes
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professora Doutora Rosa Maria Martelo Fernandes Pereira
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professor Doutor Pedro Jorge Santos da Costa Eiras
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: 18 valores

*Em memória do meu avô Martinho,
que é a minha infância,
que me ensinou tudo o que os livros não conseguem.*

Sumário

Declaração de honra	8
Agradecimentos	9
Resumo	10
Abstract.....	11

I

A práxis de uma subjetividade.....	12
------------------------------------	----

II

1. “Entre ser e possibilidade”.....	16
1.1. “Também eu (isto) não tenho história”: os díticos e a subjetivação	16
1.2. O «eu» torna-se literatura: “[e]ste lado de mim”	29
1.3. Aporia: “A Gramática não chega para dizer tudo ao mesmo tempo” ..	36
2. Um rosto de Manuel António Pina	44
2.1. O rosto (ainda) é o espelho da alma?	44
2.2. Materialidades: de “Rebis” à “voz”	48
2.3. Um rosto entre rostos	55
2.4. Para lá da máscara, para lá do espelho	58
3. Memória ou o tempo circular	63
3.1. “A quarta porta”: desconstruções temporais.....	63
3.2. Escrever com e contra a melancolia do não-permanecer.....	67
3.3. Depois da infância	71

4. O taoismo na obra de Manuel António Pina.....	79
4.1. O Tao	79
4.2. O Tao e um corpo-sujeito	84
4.3. Os nomes “Tao” e “Manuel António Pina”	87

III

Além do retrato: a poesia como uma forma de vida.....	90
-------------------------------------------------------	----

Bibliografia	93
--------------------	----

Declaração de honra

Declaro que o presente trabalho é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e autoplágio constitui um ilícito académico.

São Mamede de Infesta, 7/11/2018

Bárbara Carina Ribeiro Durães

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Pedro Eiras, por ter aceitado ser o orientador deste trabalho, por toda a diligência. Pelos conselhos, indicações e auxílio no decorrer deste percurso.

Aos restantes Professores que, nestes últimos cinco anos, marcaram o meu percurso académico. E a todos os outros que me moldaram e educaram nos restantes níveis de ensino.

Aos meus Pais, por toda a educação, porque os admiro e são o meu maior exemplo de resiliência e bondade; ao meu irmão Gabriel, que me dá sempre alento nos momentos mais difíceis.

Ao Duarte, pelo apoio incondicional que impediu que a solidão me consumisse. Pelo amor e carinho em cada gesto.

À Mafalda, pela amizade que construámos e por ter sido o meu porto de abrigo durante estes cinco anos de percurso académico.

E também aos espaços que me acolheram durante todo este percurso: à Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, à Biblioteca Pública Municipal do Porto e à Biblioteca Municipal Almeida Garrett. Os seus serviços foram indispensáveis para consultar todas as obras utilizadas. E à Biblioteca de S. Mamede de Infesta, onde pousei a cabeça desde a minha infância.

Resumo

Esta dissertação procura identificar e analisar as estratégias discursivas que contribuem para a construção do sujeito na poesia de Manuel António Pina. Na construção desta subjetividade, tanto a infância como a memória são elementos estruturais num discurso literário que debate a possibilidade da representação do Eu. De modo a compreender o cerne do discurso paradoxal desta poesia, este trabalho também relaciona o discurso de Pina com princípios do livro *Tao Te King*, texto-base do pensamento taoista.

Palavras-chave: Manuel António Pina, subjetividade, eu, infância, memória.

Abstract

This dissertation aims to identify and examine the speech strategies that weigh in the building of the subject in Manuel António Pina's poetry. To build this subjectivity, both infancy and memory are structural elements in a literary discourse which debates the possibility of the representation of the Self. To understand the core of this poetry's paradoxal discourse, this work also relates Pina's discourse with the guiding principles of *Tao Te King*, the main text of taoist thought.

Keywords: Manuel António Pina, subjectivity, Self, infancy, memory,.

I

A práxis de uma subjetividade

Quando pronuncio a palavra Futuro
a primeira sílaba já pertence ao passado.

Quando pronuncio a palavra Silêncio,
destruo-o.

Quando pronuncio a palavra Nada,
Crio algo que não cabe em nenhum não-ser.

Wisława Szymborska

Toda a obra poética de Manuel António Pina procura definir e problematizar a identidade do sujeito enunciador. Assim, a construção do sujeito parte desse «eu» que se assume como enunciador (um «eu-que-fala»): “Eu, isto é, palavras falando, / e falando me perdendo / entre estando e sendo” (1999: 275). A partir desse «eu-que-fala», Pina reflete sobre os diferentes contornos do sujeito, que se multiplica em diversas figurações: um «eu-passado», um «eu-futuro», um «eu-memória», um «eu-olvido», um «eu-que-escreve», um «eu-outro». Deste modo, o sujeito analisa a (sua?) memória, a (sua?) infância, subordinadas à apresentação de si próprio e formadoras da sua identidade.

Como veremos, a apresentação do sujeito em Manuel António Pina não se prende necessariamente com um registo autobiográfico. Deste modo, esta dissertação questionará a representação e a criação do sujeito na poesia de Pina, partindo de uma análise do dístico “isto”: o uso deste dístico potencia uma apresentação e simultaneamente um distanciamento do sujeito, problematizando a utilização do pronome pessoal «eu», ponto de partida para a inscrição da subjetividade no discurso. Em Pina, é habitual surgir o apelo de um “eu” a um “tu”, e até mesmo, nas palavras de Eduardo Prado Coelho, uma “indistinção entre tu e eu” (2001: s/p).

Neste estudo, verificar-se-á que a apresentação do sujeito reflete também sobre o próprio discurso. A questão do sujeito confunde-se com a questão da própria linguagem:

Não sou eu que falo?
Não ouço o meu silêncio
Não sou eu que estou
diante do espelho

(...)

Isto, não sou eu que o digo?
Não estou dentro de mim
e fora de mim,
E o fora de mim dentro de mim?
(Pina 1989: 144-145).

Quando o sujeito enunciador apresenta nos poemas um conflito identitário, não se deixa imobilizar pela fragmentação em vários «eus»: inventa-se e reinventa-se na escrita, o que resulta num «eu» possível (ou em vários). Na senda dessa dissociação do sujeito em relação a si próprio (já estabelecida pelo *je est un autre* rimbaldiano), João Barrento identifica na literatura portuguesa contemporânea “um certo pudor do Eu” – principalmente

depois da *Poesia 61* – em “quase todo o auto-retrato” (2012: 32); muitas vezes feito através pelo desfiguramento do “Eu objectivado pelos processos do distanciamento, da auto-ironia ou mesmo da paródia”, como em Adília Lopes; ou, no caso de Maria Gabriela Llansol, “em vez de reduzir amplia-se o Eu, precisamente à dimensão cósmica do *Há*” (*ibidem*).

Manuel António Pina destaca-se do conflito moderno da subjetividade – como ocorre sintomaticamente em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro – porque o seu discurso não manifesta qualquer angústia quanto à possibilidade de um eu fragmentado. O sujeito dos poemas está em relação com o discurso poético: acima de tudo, é resultado de leituras. Ao contrário do que acontece no modernismo novecentista, não há em Pina a aflição de não conseguir ser tudo (ou de ser nada). Contudo, as palavras, a literatura, o discurso poético são aporias: Pina baseia o seu discurso na consciência de que as palavras são precárias, insuficientes, apenas miragem, tal como o próprio sujeito que as diz. E contudo é nelas que o enigma do mundo se manifesta:

As palavras (...)
(...) são apenas seres deste mundo,
insubstanciais seres, incapazes também eles de compreender,
falando desamparadamente diante do mundo.
As palavras não chegam,
(...)
E, no entanto, é à sua volta
que se articula, balbuciante,
o enigma do mudo
(Pina 1999: 232)

Em suma, se o sujeito se identifica com a precariedade das palavras, por outro lado essas palavras são capazes de alcançar esse enigma. Pelo que o sujeito ganha a mesma força e a mesma autoridade que as define. Assim, esta reflexão deverá mostrar como, na apresentação do sujeito em Manuel António Pina, são as palavras que o constituem e constroem. De resto, conforme afirma o próprio autor,

[a]ssim as amava, às palavras, na sua pobreza e na sua fragilidade, liberta das cadeias que as prendem ao mundo e às coisas. Os substantivos eram corpos vazios, ténues ressonâncias despojadas de todo o peso e de todo o poder, e os adjectivos e os verbos belíssimos seres translúcidos vogando fugazmente à minha volta. E eu descobria, alvoroçado, que era senhor de um poder imenso: o poder de libertar as palavras e de partilhar da sua vida e da sua morte; e que poderia tocar, se quisesse, a sua natureza mais íntima e mais imaterial (*idem* 1994a: 227-228).

II

A máscara da palavra
revela-esconde
o rosto vago
de um sentido mundo

Paraíso acidental
metódico exercício
a máscara da palavra
colou-se ao rosto:
agora é
o nosso mais vital artifício

Com a máscara da palavra
reinventamos
o som da voz amada
que nos inunda
com seu luar de espuma

Ana Hatherly

1. “Entre ser e possibilidade”

1.1. “Também eu (isto) não tenho história”: os díticos e a subjetivação

Como se sabe, as expressões díticas cumprem a etimologia da palavra “deixis” (δείξις, do grego *deiktikós*, «que mostra ou demonstra»): implicam “indicação, prova, demonstração, exposição”, normalmente associadas ao gesto de apontar, cuja finalidade é indicar referentes. Assim essas expressões – preposições, advérbios, verbos e pronomes – permitem, num campo mostrativo¹, identificar lugares, categorias temporais e pessoas, segundo o enunciado em que se inserem. Émile Benveniste sustenta que a subjetividade na linguagem é assegurada pelas “formas vazias” usadas pelo locutor no discurso e que permitem defini-lo como «pessoa». Defende, também, que a linguagem solucionou a expressão irreduzível da subjetividade através das formas pronominais: “um conjunto de signos ‘vazios’, não referenciais em relação à «realidade», sempre disponíveis, e que se tornam ‘plenos’ desde que um locutor os assuma em cada instância do seu discurso” (1992: 46). O «eu», esse “signo único, mas móvel”, remete unicamente para o discurso e – apenas – “declara o locutor como locutor”. A sua referência é própria, única, e gera-se em cada enunciado. Óscar Lopes considera que o “carácter dítico ou demonstrativo, de referência singular de uma coisa ou conjunto (como ‘esta casa’, ‘estas casas’), é bastante mais largo”, esclarecendo que “em português, os nomes próprios de pessoas, lugar, etc., os nomes de material ou espécie (*natural kinds*), como *Lisboa*, *João*, *Renascimento*, *água*, *leite*, muito abstractos, etc., e até os nomes afectados por artigo definido ou equivalente, têm, em certa e importante medida, a característica de referência singular e ocasional” (Lopes 1994: 8).

Relativamente ao pronome «eu», Óscar Lopes explicita ainda que, em português – língua de sujeito nulo –, “supõe, num mesmo discurso, a *comutatividade* de valores vários para a enunciação do discurso, entre os quais toma, inequivocamente, a palavra, escolhendo outro valor (*tu*) como o seu comutativo especial da segunda pessoa presente (*tu*, *vós*, *os senhores*, etc.)” (*idem*: 9). Assim, a definição de um «tu» interlocutor dependerá sempre do

¹ Um processo de representação linguística que é instituído a partir do sujeito falante e das coordenadas de espaço e de tempo (cf. Fonseca 1992: 71, 144).

«eu» locutor, estabelecendo uma condição de intersubjetividade. Perceber «isto-aqui-agora» depende do enunciado do sujeito falante, circunscrito a esse espaço-tempo, porque essas referências funcionam como coordenadas próprias do momento de enunciação: «eu», além de indicar o “enunciador de um texto”, também depende dessas variáveis responsáveis na elaboração da “extensão do eu”, como “o tempo, o lugar e os interlocutores possíveis” (*ibidem*); assim, pretendo realçar que a linguagem permite que o sujeito se separe da situação enunciativa e parta para um «aquilo-lá-então».² A interpretação é inteiramente dependente do contexto e implica, como lembra Isabel Hub Faria, “por princípio, uma interpretação presencial, uma vez que é a presença no contexto que permite identificar protagonistas e a sua localização e percursos no tempo e no espaço” (1983: 61-62). Numa perspectiva comunicacional, os díticos são utilizados como instruções pelo locutor, de modo a que o interlocutor “procure em contextos de vária ordem (presentes na memória imediata ou mediata que compartilham) elementos necessários para que se complete e efective a comunicação” (Fonseca 1992: 131).³

Além disto, a reflexão sobre a deixis evidencia uma “tomada de consciência de que significar não é apenas representar, isto é, tornar presente algo que está ausente”, mas também “tornar significativo algo que está presente”. Além de os díticos serem cruciais na significação total do enunciado – “Estabelecer a ligação entre o *explícito* e o *implícito* na comunicação verbal é a função básica da mostração linguística” (*idem*: 71-72) –, são também inseparáveis de uma reflexão sobre o sujeito.⁴ Os estudos de Émile Benveniste que integram *L’Homme dans la Langue* (1966) constituem um marco na análise sobre a inclusão da subjetividade no estudo da deixis. Como o título dessa investigação sugere, o linguista procura fundamentos da subjetividade no discurso e debruça-se, essencialmente, sobre a categoria gramatical de «pessoa». Assim, no que diz respeito à categoria «pessoa» é preciso considerar que

[n]as duas primeiras pessoas, há simultaneamente uma pessoa implicada e um discurso sobre essa pessoa. ‘Eu’ designa aquele que fala e implica ao mesmo tempo

² “[N]ão há nenhuma outra expressão para indicar ‘o tempo em que se *está*’ senão tomá-lo como ‘o tempo em que se *fala*’” (Benveniste 1992: 53).

³ A autora apoia-se em Harald Weinrich, que recusa a mera função mostrativa dos díticos, defendendo que a sua utilização implica a partilha de uma memória – linguística – desses dois agentes comunicativos: os díticos “são usados essencialmente como instruções incluídas pelo locutor no texto no sentido de convidar o interlocutor a fazer um uso determinado da sua *memória*” (Fonseca 1992: 129). Como Weinrich afirmou: “L’espace du langage n’est pas l’espace physique, c’est un *espace anthropologique* avec, comme point de repère, la position face à face des sujets. La *deixis* est la prise de conscience *dans le texte* de l’acte de communication, y compris le *jeu de mémoire* entre ses deux protagonistes” (*apud* Fonseca 1992: 130).

⁴ Se agora a categoria de «sujeito» é alvo de estudo, “o ‘indivíduo’, em termos saussurianos” fora excluído por “fundadas suspeitas de contaminação ‘psicologista’ que pendiam sobre essa noção” (Faria 2003: 57).

um enunciado: dizendo ‘eu’, eu não posso falar de mim. Na 2ª pessoa, ‘tu’ é necessariamente designado por ‘eu’, e não pode ser pensado fora de uma situação colocada a partir de ‘eu’; e, ao mesmo tempo, ‘eu’ enuncia algo como predicado de ‘tu’. (...) Com efeito, uma característica das pessoas ‘eu’ e ‘tu’ é a sua unicidade específica: o ‘eu’ que enuncia, o ‘tu’ ao qual ‘eu’ se dirige são sempre únicos (Benveniste 1992: 20-22).

Deste modo, o sujeito da enunciação inscreve-se no discurso como um «eu» que diz «eu». Isto é, o sujeito que está em causa é o emissor desse discurso, um eu linguístico que funda a sua existência na língua. O momento de enunciação corresponde à noção comum de presente: se «eu digo», «eu digo agora». Os tempos verbais também se expressam como uma expressão dítica “sujeita à categoria de pessoa” (*idem* 1992: 17). As suas desinências – essas marcas de distinção de pessoa, de modo e/ou de tempo – contêm informação relativa ao enunciador, o que permite equipará-las ao pronome, no sentido em que ambas as categorias gramaticais são decisivas na definição da categoria de «pessoa». Como um exercício de comunicação, o «eu» abrange um «tu», estabelecendo uma intersubjetividade, o que leva Benveniste a definir o pronome «tu» como “a *pessoa não-subjectiva*, perante a *pessoa subjectiva* que ‘eu’ representa” (*idem*: 24). O «eu» distingue-se do «tu», sem impedir “a realidade do diálogo”: “Quando saio de ‘mim’ para estabelecer uma relação viva com um ser, encontro, ou coloco necessariamente um ‘tu’, que é, além de mim, a única ‘pessoa’ imaginável” (*ibidem*). Ambos se opõem à «não-pessoa» («ele»). A terceira pessoa está excluída do enunciado e, por isso, fora da relação «eu-tu»; assim, é considerada como uma «não-pessoa»: “‘ele’ pode ser uma infinidade de sujeitos – ou nenhum” (*idem*: 22). Não se trata de uma negação de «pessoa», apenas a ausência da marca de «pessoa», de uma inscrição.

«Eu» é a pessoa que enuncia o discurso e que é identificada pela instância de discurso que diz «eu», tornando-se assim o sujeito da enunciação, válido naquilo e por aquilo que produz:

É na e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem funda realmente na *sua* realidade, que é a do ser, o conceito de ‘ego’. A ‘subjectividade’ de que tratamos aqui é a capacidade do locutor de se colocar como ‘sujeito’ (Benveniste 1992: 50).

Benveniste afirma que só é possível tomar consciência de si em contraste com um «tu»⁵; esta ideia de que o diálogo constrói a categoria «pessoa» e motiva a subjetividade da linguagem ancora-se numa “realidade do discurso onde *eu* designa o locutor que se enuncia

⁵ Como se comprovará posteriormente, o sujeito de Pina também consegue refletir sobre a sua individualidade através da criação de outros nomes, num exercício de distanciamento de “si” e que pressupõe alteridade.

como «sujeito» (1992: 52). Deste modo, o sujeito é considerado como uma categoria discursiva, representado e definido por características enunciativas e que “só tem referência actual” (nesse mesmo discurso).

Partir de uma problematização da deixis para refletir sobre o discurso poético de Manuel António Pina permite subordinar esta poética a uma reflexão sobre a linguagem como matéria-prima da poesia. As inúmeras ocorrências de expressões díticas ao longo da obra obrigam a interrogar essa recorrência. Segundo Maria João Reynaud, “os numerosos deícticos surgem como operadores de incerteza, de duplicidade, de ubiquidade, fluidificando as significações numa situação enunciativa regimentada pela instabilidade e pela contradição” (1986: 92). Desta perspetiva, recorrer ao uso de díticos permite interrogar aspetos da subjetividade que vai além dos pronomes pessoais.⁶

Começando pela deixis espacial, no discurso de Manuel António Pina é comum a coordenada espacial estar no âmbito do indefinido: “algum sítio” (ou até “nenhum”, como o livro de 1984, intitulado *Nenhum Sítio*), “lá”, “aí”. Contudo, quando o seu discurso se centra no “aqui”, acontece o seguinte:

Quem está aqui
cada vez mais longe?
O que fala foge
para dentro de si.

Quanto tempo passou
pelo que já não sou
em que outro lugar
onde não estou a estar
(Pina 1989: 139).

A primeira estrofe do poema transcrito – “Lugar” – demonstra o modo como o “aqui” se torna constitutivo de um enunciador que se substancializa no discurso. O poema inicia-se com uma dúvida (“Quem está aqui / cada vez mais longe?”), sem ser possível identificar esse “quem”: sabe-se que está perto daquele que fala porque “está aqui” – tanto pode ser “eu” como “ele”. Sendo “eu” ou “outro”, o advérbio “aqui” implica proximidade do sujeito ou, pelo menos, um espaço partilhado. Esse “alguém”, desconhecido para o leitor e cada vez

⁶ Benveniste sustenta que as formas pronominais remetem sempre para a enunciação, uma vez que são signos que não remetem para aspetos concretos da realidade “no espaço ou no tempo”, mas para “a enunciação, sempre única (...) [refletindo], assim, a sua própria utilização” (Benveniste 1992: 46). Está em causa, novamente, o exercício da linguagem em que o locutor se identifica como locutor. “É esta propriedade que funda o *discurso individual*, onde cada locutor assume por sua conta toda a linguagem. O hábito torna-nos facilmente insensíveis a esta diferença profunda entre a linguagem como sistema de signos e a *linguagem assumida pelo exercício pelo indivíduo*” (*ibidem*; itálico meu). É esse desautomatizar da linguagem que a poesia de Pina, como afirmação e reflexo de uma individualidade, parece propor.

mais longe do sujeito poético, parece ser identificado nos versos seguintes: “O que fala foge / para dentro de si”. À incerteza ontológica inicial responde-se com um conflito; a fuga daquele que “fala”, que “está aqui” e ao mesmo tempo “mais longe”, origina um paradoxo espacial. Ao mesmo tempo, essa fuga do locutor parece ser inexistente, já que foge “para dentro de si” – fugir para dentro soa contraditório: o movimento da fuga, em princípio, seria para o exterior ou diferente da origem –, o que sugere a incapacidade de escapar aos seus próprios contornos. Como se nesta escrita sobre o «eu» estivessem em causa duas forças constantes: uma centrípeta (já que se concentra em si) e uma centrífuga (em que o «eu» tende a dispersar-se para fora mesmo assim).

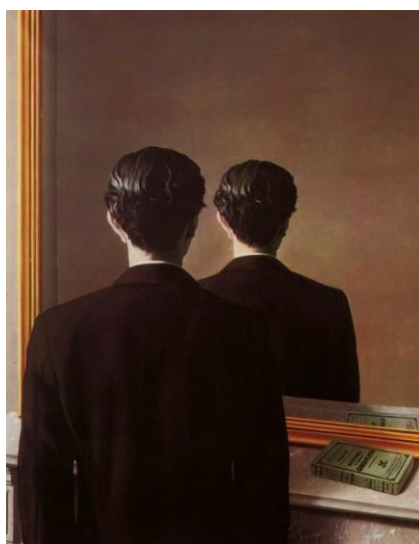
Na estrofe seguinte, a interrogação já cabe à coordenada do tempo: “Quanto tempo passou / pelo que já não sou / em que outro lugar / onde não estou a estar?”. Nesta, a forma verbal permite identificar o sujeito poético como a primeira pessoa do singular (“já não sou”). Todavia, essa entidade parece estar sob um processo de anulação, nesse outro lugar, distinto do «aqui», “onde não est[á] a estar”: “Quanto tempo passou / pelo que já não sou / em que outro lugar / onde não estou a estar?”. Essa anulação das qualidades do sujeito – que já não é, nem está... – desagrega a continuidade temporal. Quando o locutor se recorda de um episódio do passado, a ação deixa de ter uma diretriz precisa e pontual, passando a ser um processo durativo: “Alguém brinca infinitamente / num jardim e em mim / lembrando-se de isto em mim, / imaterial e ausente”. A relação entre a ausência e a infância revelar-se-á frequente; nos versos citados, a ligação dos dois temas reflete um «eu-momento de enunciação» que não se consegue identificar plenamente tanto com o «eu-passado» (aquele que está no jardim e que é “alguém”) quanto com o «eu-presente» (cf. os versos iniciais “Quem está aqui / cada vez mais longe?”).

O advérbio “aqui” toma os contornos de uma incógnita, num poema como “O caminho de casa” (Pina 1984: 104): “Os amigos partiram. / Fomos todos embora. / Quem ficou *aqui e onde*, / E fala de isto agora?” (itálico meu). O espaço designado pelo dítico “aqui” é tão desconhecido para o leitor como para o sujeito poético. O advérbio fica sem referência, quando o sujeito o interroga. Neste caso, se o “aqui” não corresponde a «neste lugar», uma vez que o sujeito pergunta “e onde”, é como se não soubesse o lugar a que pertence e estivesse fora do contexto, no tempo não-dítico (cf. *infra*: 20). Sendo possível identificar o “aqui” como um lugar de perda e solidão, sem referência a um lugar físico, sabe-se apenas que o sujeito se encontra no “agora” (o momento de enunciação); este que é o tempo de rememorar, onde revisita o que aconteceu outrora: aqui e agora, algo se perdeu, algo falta, “quem é este Ausente?” (Pina 1984: 108).

No poema intitulado “Schweizer Hof Hotel” (*idem* 1991: 158), o sujeito retorna a um hotel em que já teria estado, sem especificar a cidade. Uma breve pesquisa permitiu-me verificar a existência de vários hotéis “Schweizer Hof”, espalhados por várias cidades da Suíça. Na primeira estrofe do poema,

Já aqui estive, já fiz esta viagem,
e *estive* neste bar *neste momento*
e escrevi isto diante deste espelho
e da minha imagem diante da minha imagem.
(*itálico meu*)

Esta descrição faz lembrar o quadro “La reproduction interdite” (1937), de René Magritte: tanto no quadro como no poema, as personagens encontram-se diante da sua imagem, analisando-a.



“La reproduction interdite” (1937)

Esta tentativa de uma representação objetiva do indivíduo resulta, pelo menos, em dois planos: aquilo que o indivíduo vê no espelho e o que se vê dessas duas representações – sendo que esta última contemplação pertence exclusivamente ao leitor (tanto do quadro, como do poema). É de notar que, no quadro de Magritte, aquilo que está representado no espelho não corresponde ao reflexo do indivíduo, mas àquilo que o leitor vê: as costas do indivíduo. Portanto, um resultado invariavelmente subjetivo, tal como o sujeito poético, que, ao apresentar uma situação do seu passado, distorce as coordenadas. Diz: “estive neste bar neste momento”, enunciando uma frase agramatical (quando a forma verbal, a concordar com o advérbio temporal, devia estar no presente, ou seja, “estou neste momento”) – uma agramaticalidade comparável com o “erro” da representação do quadro de Magritte. Este

jogo permite perceber que há a intenção de uma revisitação ao passado, numa criação em que o sujeito se (re)vê a si mesmo. Ao mesmo tempo,

Algum passado, alguma ausência,
se passam talvez a meu lado,
talvez tudo exista exilado
de alguma verdadeira existência.

E eu, os versos, o bar, o espelho,
sejamos só imagens noutro espelho
diante de algum Deus em cujo laço
olhar se fundem outro e mesmo, tempo e espaço.
(*ibidem*)

As estrofes finais são claras: num tom melancólico, já que não há “alguma verdadeira existência”, o sujeito lança uma hipótese que explica essa massa homogênea de não-existência: bastaria uma qualquer existência (do sujeito, dos versos, do bar ou do espelho), quando existem só imagens num espelho. O marasmo talvez se relacione com a sua incapacidade de dominar o tempo, já que cabe às entidades divinas a não-sujeição à coordenada temporal, “em cujo laço / olhar se fundem outro e mesmo, tempo e espaço”.

Enquanto o “aqui” pertence a um lugar sem referência, é possível identificar o “lá” em contornos mais definidos: pertence ao domínio da infância e do tempo sem discurso. Num poema como “[Lugares da infância]” (*idem*: 160), o sujeito está num processo de rememoração da infância – tempo “sem palavras e sem memória” –, distante do momento de enunciação. O «eu» já não está “lá”; o poema parece dividido em três períodos: o da infância, o momento pós-venda da casa e o tempo da enunciação. O “lá” pertence à infância e aos seus lugares⁷ e também ao exterior da casa atual⁸; será então possível inferir que o “aqui” assume o lugar daquilo já não é, do que já não é infância, do que não faz parte da casa? Segundo este discurso, parece que é a ausência (ou alguma particularidade – a memória ou a consciência?) da infância que causa a cisão de um sujeito-uno. Numa entrevista ao jornal *i*, Manuel António Pina esclarece os contornos dessa infância:

A infância é mítica porque é a capacidade de olhar profundamente pela primeira vez. Para mim, é a melancolia de um momento mítico – mítico até porque parece que já nascemos com a estrutura para a linguagem no cérebro – da relação com as coisas sem intermediação da linguagem. A linguagem afasta-nos do mundo. Nós já nascemos como seres condenados à linguagem, como provam os trabalhos do Chomsky, mas tenho um poema num livro, ‘Lugares da infância’, em que se fala daquela possibilidade de ter uma relação com o mundo sem essa intermediação.

⁷ “Lugares da infância onde / sem palavras e sem memória / alguém, talvez eu, brincou / já lá não estão nem lá estou”.

⁸ “E fico *de novo* sozinho, / na cama vazia, no quarto vazio. / Lá fora é de noite, ladram os cães; / e cubro a cabeça com os lençóis” (itálico meu).

No meu caso a ideia de infância é uma busca desse momento inicial sem nenhuma palavra e nenhuma lembrança em que nós somos também mundo (Pina 2012c: s/p).

O “aqui”, um local que distingue da infância, é esse lugar já contaminado de palavras que não são distintas de um «eu» (“São elas, as tuas palavras, quem diz «eu» – *idem* 2003: 316). Se a linguagem poderia legitimar uma existência, fundada pela possibilidade da exatidão das palavras, o entendimento agora passa por uma representação possível desse mundo. Nessa criação, há a certeza de que um sujeito fala, reconhece a memória como base do seu discurso e como tempo a explorar (até um tempo pré-memória). Quando Manuel António Pina é interrogado sobre se “nestes textos, [se estabelece] uma dialéctica entre um haver mundo e o poder não haver mundo, entre saber e não saber, entre a solidão e as extenuadas lembranças”, afirma que está:

entre as palavras enquanto silêncio e o silêncio do mundo enquanto palavras (e enquanto sentido). Há (acho eu) um sujeito que fala e que, falando, é falado por tudo o que as suas palavras não são capazes de dizer. Um sujeito, pois, que *falta*. Alguém pressentindo o mundo, e tendo saudades da prosa do mundo e da infância das palavras, quando as palavras podiam ainda nomear o mundo (*idem* 2007: 52).

A infância não é só do sujeito poético como também das palavras (ou serão o sujeito e as palavras a mesma coisa?). As palavras já não conseguem nomear o mundo. O sujeito já não consegue nomear o mundo. Assim, uma vez que a questão da insuficiência das palavras é inseparável da reflexão sobre o sujeito, Pina afirma que no seu processo literário as palavras – a escrita – se sobrepõem ao escritor: “quem escreve, pelo menos do modo como entendo a minha própria escrita, não é tanto o escritor quanto as suas palavras” (*ibidem*: 58).⁹ O impulso da construção desta entidade é movido pela incerteza: o autor constrói a sua identidade consciente de que as palavras são dúbias, e sem querer atingir algum objetivo – “Na verdade, não escrevo ‘para’ nada. Escrever pode ser um modo de duvidar, mas não escrevo ‘para’ duvidar, ou ‘por’ duvidar. Embora esteja convencido de que, se tivesse mais certezas, haveria de me dedicar a matérias mais convictas do que a das palavras...” (*ibidem*: 64-65).

No poema “O que é dito”, o sujeito poético afirma:

Alguma coisa em algum lugar

⁹ Como escreve Rui Lage, “a alteridade é agora despossessão, a partir é agora regresso e a disjunção do sujeito é alvo de autoironia. Sobretudo existe a consciência que tal cisão ocorre, mais que a nível ontológico, no plano do discurso. A alteridade é a do próprio discurso, o poema é heterónimo do poema, a palavra é heteronímia da palavra. O nome é sempre outro, está pela ausência do nome, como se a palavra, cada palavra, fosse a face visível do que não tem face. A palavra já não é apenas o nome que indica o lugar de alguma coisa na ordem do mundo, mas a mortalha da coisa, desaparecida esta para todo o sempre e com ela quaisquer ilusões de religação” (2016: 30).

de o que existe e de o que não existe
é isto que escreve e a ciência de isto
a pura voz sem sujeito e o fora de ela.
(idem 1978: 69)

Ainda que não esteja explícito “algum tempo”, o tempo de enunciação é o presente do indicativo, sendo assim possível distingui-lo desse “outro tempo”, distinto e longínquo; além dos incontáveis advérbios temporais, os tempos verbais também comportam essa informação de coordenada temporal. A deixis temporal implica uma certa abstração, já que “a mostração tem sentido indirecto e derivado: não se trata de mostração do ou no tempo, mas da possibilidade de *localização* das situações e acontecimentos relativamente a um *marco de referência temporal deíctico*: o *agora* da enunciação” (Fonseca 1992: 170). Embora pareça óbvio que os verbos expressam noção de tempo, revelam-se insuficientes, uma vez que estão também em relação direta com o momento de enunciação, que se centra no sujeito falante, o «eu» do discurso, sendo entendidos como marcas da enunciação no enunciado. Ora, a diversidade de tempos e modos verbais implica uma conceção do tempo diferente da representação linear tripartida comum: passado, presente, futuro. A “representação linguística do tempo” vai além de uma experiência linear e contínua¹⁰ e é explorada sistematicamente no discurso de Manuel António Pina. O seu sujeito poético fala nesse «momento», que corresponde ao ato de enunciação, sendo a medida e o ponto de partida dessa consciência do tempo, “já que é o tempo sem o homem, o tempo não deíctico” (idem: 168).

Deste modo,

o tempo linguístico *ramifica* e *multiplica* as relações temporais de ordem – anterioridade, contemporaneidade e posterioridade – na medida em que as pode referir não só ao marco de referência enunciativo como também a marcos de referência secundários distinguíveis da situação de enunciação embora a ela ligados ou por uma relação *mediata* (no caso da *anáfora*) ou *mimética* (no caso da *deixis fictiva*) (idem: 177).¹¹

Ainda que o sujeito não se separe, imediatamente, do «aqui», nem do «agora» – diga-se também de «si» –, a linguagem permite que crie outras coordenadas espaço-temporais, permitindo criar um «lá» e um «então»; se as primeiras pertenciam a um mundo vigente,

¹⁰ “[A] representação linguística do tempo não é unilinear (como ensinava a gramática tradicional) mas ramificada. Na base da ramificação temporal deíctica está a transposição fictiva do marco de referência enunciativo, noção que é indispensável ter em conta quando se procura compreender a estrutura e funcionamento do sistema verbal” (Fonseca 1992: 165).

¹¹ No caso da deixis fictiva, Fernanda I. Fonseca parte do conceito de deixis «am Phantasma, de Karl Bühler, e entende que os dícticos permitem a referência a situações e objetos ausentes, sem necessidade de serem considerados «reais», de ancorados ao mundo real, de modo a sublinhar a importância para o estudo da narração e, em geral, da ficção (idem: 135-156).

estas últimas são do domínio de um mundo possível, que permite discorrer até “de o que não existe”. Eduardo Lourenço identifica “um combate no seio da literatura e mesmo contra a literatura, como palavra que não só canta e transfigura a realidade mas, por assim dizer, a cria” como elemento original da poesia de Pina: “[a]s palavras são apenas a ilusão de serem esse espelho nosso, ou do mundo, que apenas existe como ilusão. Quer dizer: literatura” (2012: 103).

No poema acima transcrito, a observação “é isto que escreve” permite que o locutor coloque uma certa distância entre si e o ato de escrita, contudo “isto” envolve a contiguidade do sujeito nesse espaço-tempo. A estrofe seguinte revela que

Esta mão é um acontecimento improbabilíssimo
que o infinito e a eternidade atravessam,
alguma coisa fala de si própria através de ela.
De que pode ela falar senão de tudo?
(Pina 1978: 69)

Esta estrofe determina que é “[e]sta mão” a falar (ou, melhor, a escrever) sobre si, de si, através de si. Se inicialmente o sujeito enunciatador não se identifica com a escrita, remetendo-a para a responsabilidade de um “isto”, de seguida é a mão desse sujeito que é a entidade escritora. Desta oscilação de entidades parece resultar uma emancipação da mão do resto do corpo, como se este fosse o depósito de uma identidade, enquanto a mão se encarrega do processo da escrita.

As primeiras ocorrências de pronomes demonstrativos invariáveis surgem na parte “Billy the Kid de Mota de Pina, Vida Aventurosa e Obra ou Tudo o que acabou ainda nem começou” do livro *Aquele que Quer Morrer*, nos poemas “Σχερίη, nenhum lugar” e “Literatura” (*idem* 1974: 22, 24). Na primeira estrofe do primeiro poema, lê-se:

Em 17 de Outubro de 1960
deixamos Poitiers para trás
Nada disto aconteceria, ó sintaxe!
Nem eu teria estado em tempo e em lugar nenhuns

Ainda que os primeiros dois versos lembrem o prosaísmo de uma expressão como “A marquesa saiu de casa às 17 horas”, os versos seguintes contestam o rigor dessa afirmação. A exclamação “Nada disto aconteceria, ó sintaxe!” coloca em causa a semântica do primeiro enunciado. O verbo “aconteceria” (Condicional) desacredita a ação daquele dia dezassete de outubro, sendo, deste modo, um desafio à sintaxe. É possível concluir que, apesar da sintaxe da primeira frase estar correta, a segunda propõe essa suposição (ou uma ficção). Quando,

de seguida, o sujeito afirma “[v]isitava lugares inconcebíveis: / Lisboa, Braga. – *Tento ser objectivo* / em nenhum lugar morri menos de 3 ou 4 vezes” (itálico meu) brinca com a reversibilidade do tempo que a linguagem permite¹², configurando um mundo possível onde se está em “nenhum lugar” e não se morre “menos de 3 ou 4 vezes”.

O segundo poema – “Literatura” – volta a colocar o sujeito poético em relação com as categorias da linguagem. Agora, o tempo e o lugar já não se anulam; há, antes, um entendimento não-linear da dimensão temporal: “Descobri o movimento perpétuo / mas não saí (ó palavras!) do mesmo sítio”. Graças à potencialidade da linguagem explorada na literatura, o sujeito acede ao intemporal, enquanto, no mundo físico, não se desloca (como se o seu corpo – a marca do sujeito nesse mundo físico – o prendesse). No enunciado “[n]essa altura (...) estava / metido nisto até ao infinito”, o deítico “nisto” potencia uma série de interpretações: a literatura¹³, o processo de escrita, as palavras? Não há uma definição rigorosa do que seja “isto”; segundo a interpretação de Rui Lage, esse deítico tem um “valor central”, mesmo na obra que Pina direciona para o público infantil; Lage apoia-se na teorização de Giorgio Agamben para afirmar que esse dítico permite uma transcendência

que alude a uma essência indeterminada: situa-se ‘em certo sentido no limite da possibilidade da linguagem: significa, de facto, *substantiam sine qualitate*, a pura essência em si’. Enquanto indicador da enunciação, indica o próprio discurso. (...) ‘Isto’ remete em Pina para o próprio discurso poético, para o seu ter-lugar, e, ao fazê-lo, atribui a esse discurso uma natureza transcendente, em oposição ao mundo – ao que possa estar ‘o lado de fora’ (2016: 32-33).¹⁴

Pina define-se e redefine-se através de um interminável jogo, com um vocabulário recorrente (“morte”, “vida”, “corpo”, “casa”, “infância”, “sombra”, “rosto”, “espelho”, “palavras”, “eu”, “alguém”, “outro” – além de todos os díticos e vocábulos do domínio da incerteza como “qualquer”, “nenhum”, “algum”...) que permite ao leitor familiarizar-se com

¹² A noção de uma cronologia implica divisões convencionais – milénio, século, ano, dia, hora... – a partir dos quais se estabelecem marcos de referência, permitindo que se fale do tempo, quer em termos de duração, sucessividade, localização... Há uma “*linguagem sobre o tempo*” (Fonseca 1992: 173), que se sustenta no momento da enunciação, “num *agora* inseparável de um *eu-tu*, uma realidade compartilhável *intersubjectivamente*” (*idem*: 175).

¹³ É novamente identificada com “isto”, no poema “Transforma-se a coisa estrita no escritor” (Pina 1978: 71): “Isto está cheio de gente / falando ao mesmo tempo / (...) / (Chamo-lhe Literatura porque não sei o nome de isto;)”.

¹⁴ Rosa Maria Martelo lembra que a recusa, em Manuel António Pina, da contração da preposição «de» com «isto» sugere “descrença na possibilidade de se sair da linguagem”. O deítico «isto» é como uma palavra que transporta “um vazio destinado a ser preenchido”, ao contrário da preposição. A ensaísta defende que essa recusa deixa transparecer uma desconfiança sobre os efeitos da linguagem, defeito que a poesia alveja superar, suprimindo essa distância entre as palavras e as coisas: “A infância, tantas vezes lembrada, poderia representar um tempo em que *isto* fora presente como não-dito; porém a infância que se conhece enquanto tal é já memória, vem articulada em palavras, e, portanto, é um sintoma da impossibilidade de resolver a distância” (Martelo 2014: 301) – basta lembrar o título *Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança*, de 1999.

as regras do jogo. Se nestes poemas o sujeito parece identificar-se com a literatura, em “Algumas coisas” (Pina 1978: 74) ele está num limbo, “suspensão sobre a Literatura”.¹⁵

Em “*Quando há pouco ao telefone...*”, um dos textos que integram “Duas biografias de Slim da Silva” (*Aquele que Quer Morrer*), o discurso em prosa é igualmente ambivalente e contraditório.¹⁶ O sujeito está “certo de isto ou de qualquer coisa”, convicto de que a memória existe e, de seguida, esclarece que “[m]emória, ou tempo, ou palavras, ou a falta de as palavras ou de qualquer coisa, alguma coisa existe, ou seja, a falta de alguma coisa”:

Alguém dirá que este, eu, isto (eis o que há: a falta de alguma coisa), estou (*estou*, e não: *está*) a ser ficado qualquer coisa, se alguém disser que este, eu, isto (eis o que há: a falta de alguma coisa), estou, etc. Quem poderá, no entanto (é possível começar por aqui), negar que isto está a ser sido a ser escrito? (Pina 1978: 93).¹⁷

No âmbito duma reflexão sobre a deixis e a ficção, Fernanda Irene Fonseca identifica a potencialidade de exploração dessa “falta” com a abertura que os elementos díticos contêm em si:

A deixis, pressupondo as coordenadas enunciativas e recriando-as no discurso, é o dispositivo gerador da possibilidade de referência linguística, da construção de “mundos” (no sentido de esquemas configurativos do conhecimento da realidade). O funcionamento dos deícticos atesta essa obrigatória incorporação do real (da situação real de enunciação) que é mais habitualmente designada como dependência contextual da linguagem. Mas uma observação mais atenta revela que esse funcionamento atesta também a possibilidade de transposição fictiva das coordenadas enunciativas em que assenta a viabilidade de construção de mundos alternativos ao mundo real (1990: 341).

O discurso de Manuel António Pina explora essa “falta”, sem se esgotar: “Tudo é sabido onde / alguma coisa fala de si própria / e de falar de isso / e de falar de falar” (Pina 1978: 86), que é aquilo que acontece com “esta mão” (cf. *supra*: 21). Nesse momento da

¹⁵ Literatura que continua a ser um “isto”: “isto está cheio de marcas, da passagem de pessoas. / o que me lembra passou-se com outras pessoas / em lugares imponderáveis onde elas, ou alguém estiveram”.

¹⁶ Estas questões não são exclusivas dos poemas coligidos no volume de *Todas as Palavras* (2012), uma vez que nos livros destinados a um público infantil como *O País das Pessoas de Pernas para o Ar* (1973), *O Têpluquê e Outras Histórias* (1995) ou *Pequeno Livro de Desmatemática* (2001) o autor também se debruça sobre a dificuldade da representação linguística. Quer seja sob a forma de prosa ou verso, ambas contêm o mesmo tom de incredibilidade quanto à finalidade de escrever que encontramos na sua poesia reunida; quando Pina se interroga sobre o que será uma crónica de jornal, compara-a com a brincadeira do gato (verdadeiramente séria). A finalidade de escrever pertence ao efêmero: “As páginas dos jornais são feitas da matéria da morte e do esquecimento. E as crónicas de jornal, filhas de Cronos, o tempo que passa, como também nós, homens que passamos, são pobres seres insubstanciais e irrisórios, provavelmente sem sentido, provavelmente inúteis. Que escrever, pois? E para quê? (...) Há também, ainda, a questão da permanência, da eternidade: E eu penso: talvez, afinal, alguma forma de efêmera eternidade possa (quem sabe?) animar a furtiva vida de um jornal, um breve reflexo... (...). O gato, cansado de brincar, adormece no parapeito da janela. E a crónica, subitamente e injustificadamente feliz, começa então a escrever-se em mim” (Pina 1994a: 10). Se nas crónicas a poesia poderá parecer ausente, o autor explica que tenta “transformar os monótonos títulos de todas as primeiras páginas em decassílabos e compor com eles díspares inventários surrealistas” (*idem*: 9). Assim, verifica-se que questionar a expressão das palavras e a sua permanência (ou não) é transversal a todo o discurso de Manuel António Pina.

¹⁷ Formulação que lembra a de Fernando Pessoa “quantos mais haja havidos ou por haver” (1966: 94).

enunciação, a “mão” é plena. Todavia, como que em oposição a este lado positivo – o lado do “é” –, há também a consciência da “falta”, encarada como um «aquém-da-coisa», que fratura essa plenitude, aparentemente conseguida no momento de enunciação. Só que é também na enunciação que se explora essa consciência, e então a identidade oscila entre a ausência – anterior ao momento da enunciação – e a presença.¹⁸

Há em todas as coisas uma mais-que-coisa
fitando-nos como se dissesse: ‘Sou eu’,
algo que já lá não está ou se perdeu
antes da coisa, e essa perda é que é a coisa.
(2011: 356)

Quando Pina aborda a problemática do sujeito, é comum encontrar uma reflexão que, além de considerar o «eu» com o «outro», com «alguém», se relaciona com o «tu». A presença de um «tu» implica comunicação; instala-se uma relação intersubjetiva, em que o momento de enunciação se expande do «eu» ao «tu». No seguinte excerto do poema “Perto do centro”:

Este dia, este momento.
O tempo único e imóvel atravessando-nos aos dois
como a uma superfície incrédula.
Eu e tu, antes e depois: tu, a Mesma.
(...)
Também o tempo se move imovelmente no tempo,
a esperança na incerteza,
o desejo na convicção da eternidade.
(Pina 2001: 284)

é significativo como os efeitos do tempo são perspectivados segundo as duas entidades. Contudo, é sempre o «eu» que fala. Esse locutor, como se fosse alvo de uma diástase, distingue-se da uniformidade – à partida – do interlocutor. Também “O jardim das oliveiras” (*idem* 1989: 135) pensa a relação locutor-interlocutor e interroga-se: “O que está fora de ti, falando-te? / Este é o teu caminho, / e as minhas palavras os teus passos? // Quem me olha desse lado / e deste lado de mim? / As minhas dúvidas, até elas te pertencem?”. Segundo a *Gramática da Língua Portuguesa* (1983), quando se estabelece uma relação de co-referência entre a expressão nominal e os pronomes há duas leituras: a “leitura dêictica, porque remete para um qualquer indivíduo do contexto situacional” (o escritor e o leitor, neste caso), e a

¹⁸ Apesar de esta questão sobre a “falta” em Pina se centrar principalmente na problemática das palavras, na relação significante-significado, não se pode olvidar como a modernidade é marcada pela perda da totalidade, como Linda Nochlin apresenta no seu livro *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity* (1994). A partir do desenho «The artist overwhelmed by the grandeur of Antique Ruins» (J. H. Fuseli, 1778-1779), Nochlin identifica essa perda da totalidade com o artista moderno que opta pelo discurso metonímico e que encara a antiguidade como perda.

anafórica, porque há uma relação de co-referência (identificação do pronome com o sujeito explicitamente identificado: o sujeito poético deste poema) (Brito *et alii* 2003: 816). Entre essas leituras possíveis, aquela que ocorre no discurso de Pina é identificada assim por Martin Strauß (pseudónimo de Américo António Lindeza Diogo): “o repertório pode sair da boca de ‘eu’, de ‘tu’, e de ‘ele’, como se continuasse a sair de ‘eu’ (...). Parece uma regressão paródica à in-fância, a ‘quando’ a linguagem é (em)prestação de outro. Uma indiferença *estilística* confunde os pontos de vista do eu e do tu, do meu e do teu” (2002: 31).

O discurso de Pina é constituído por elementos discursivos, como o vocabulário recorrente ou a estratégia da utilização dos dísticos, que constroem este mundo discursivo e só têm este preciso significado dentro desse mundo. Nesta exploração do discurso, alimentam-se dúvidas, expõem-se incertezas e ultrapassam-se barreiras físicas onde se descobre o “movimento perpétuo” sem sair do sítio, proporcionado pelas potencialidades da linguagem.

1.2. O «eu» torna-se literatura: “[e]ste lado de mim”

Este primeiro livro não se parece nada com os nossos dias.
Tinha pés e mãos e não estava arrumado numa prateleira: sabia falar e até cantar.
Enfim, era um livro vivo: era o homem.

M. Iline, *O Homem e o Livro*

Conforme descreve M. Iline, em *O Homem e o Livro*, nesse tempo primordial em que impera a oralidade, a inexistência de um suporte físico de escrita não impedia a proliferação virtual de um “livro” (posteriormente o registo da oralidade passou a inscrever-se em placas de argila, papiros, pergaminhos...); o que pretendo enfatizar é que esse exercício de transmissão pertencia à memória dos indivíduos, como se o excerto em epígrafe sugerisse, em vez de “o homem e o livro”, o Homem é o livro.¹⁹

Não é novidade que o discurso poético tem como base a linguagem do uso comunicacional e a reinventa. No poema “[Tudo à minha volta]”, o sujeito parte de uma problematização do real para dar às palavras a competência máxima e fundadora: “[s]em (...) palavras alguma coisa é real?” (Pina 1989: 136). Neste caso, o sujeito poético também se inscreve no real ao identificar-se com essas palavras: “Sob este rio real / o rio que me

¹⁹ “as tradições dos antepassados, as leis e as crenças não se conservavam em prateleiras mas na memória dos homens” (Iline s/d: 13).

arrasta, de palavras, / corre dentro de mim ou fora de mim?”. Esta associação de ideias não sai impune da diligência do «eu», marcada pela dúvida; afinal, “[é] duro sonhar e ser o sonho, / falar e ser as palavras!”. Quando *Todas as Palavras* é o título da poesia reunida de um autor, que por seu turno afirma ser “as palavras”, é imperativo refletir sobre esta indistinção entre sujeito e linguagem (como se o sujeito equivallesse ao discurso, ao mesmo tempo que define o seu papel, legitimado pelo próprio ato discursivo). De cada resolução literária resulta um sistema de códigos (de linguagem, de leitura...) que sustentam essa maneira de escrever a realidade.

O discurso literário é um lugar da invenção da representação do «eu». Antes de mais, é sintomático que a poética de Pina trabalhe o mecanismo da citação (ou a “duvidosa técnica do *collage*”, como o autor a nomeia (1974: 54)): um modo direto de explorar a memória da literatura. Quando Pina chega “tarde” – e parece que já tudo se escreveu –, assume uma atitude apaziguante e comporta em si todo o peso da estética literária: “o poeta consciente [deste peso da relação recíproca entre o presente e o passado] apercebe-se de grandes dificuldade e responsabilidades”, escreve T.S. Eliot no ensaio “Tradition and the individual talent” (1919: 22-24).²⁰ Nisto, Manuel António Pina já se diferencia da angústia moderna e do impulso da procura do livro perfeito²¹: numa resposta ao verso “la chair est triste, hélas, et j’ai lu tous les livres”, de Mallarmé²², o trabalho de Pina é “repetir, repetir, repetir, // até, puro de novo, me calar por fim” (2003: 308).

O primeiro verso da obra poética de Pina – do poema “Os tempos não” – diz: “Os tempos não vão bons para nós, os mortos” (1974: 11). O sujeito poético inicia a sua jornada a identificar-se com esses “mortos”, talvez aqueles que constituem a ordem literária: os poetas que consolidam a tradição. Contudo, como depois se verificará no título do segundo livro, *Aquele que Quer Morrer*, a «morte» não foi concretizada. Assim, a «morte», neste contorno ainda *imperfectum*, é antes desejada e compatível com a possibilidade dum limbo do ser; o verso “que me cale que não viva nem esteja morto” (Pina 1974: 28) sistematiza essa identificação com os “mortos”, como se o sujeito procurasse esse silêncio e essa ausência, próprios da morte: um lugar possível de impessoalidade. Uma vez «morto», o autor está “suspenso sobre a Literatura” (*idem* 1978: 74) e dá-se “o Princípio da Transformação” (*idem* 1978: 70), uma vez que “[a]quele que morreu não o saberá nunca. // A morte é

²⁰ Apesar de esse apaziguamento ser dominante na obra de Manuel António Pina, não deixa de haver indagação sobre como “onde encontrar um passado?” retratada no poema “A ferida” (Pina 2003: 307).

²¹ “Então / precisávamos (lembras-te?) de um grande razão. / Agora uma pequena razão chegaria, / um ponto fixo, uma esperança, uma medida” (*idem* 2001: 283).

²² Verso utilizado no poema “Nenhuma coisa” (*idem* 1974: 17).

propriedade dos vivos” (*idem* 1978: 96). Estas passagens pretendem sugerir que o sujeito retrata o processo da criação literária entre escritor e leitor. O escritor morre precisamente na altura em que o leitor o lê, ao mesmo tempo que continua presente nessa leitura, de certo modo, uma vez que são as suas palavras que o presentificam – “[t]alvez o ser humano, detentor da linguagem, não possa morrer” (Eiras 2014: 59).

No ensaio “Tradition and the individual talent”, T. S. Eliot afirma que

[n]enhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, detém, sozinho, o seu completo significado. O seu significado, a sua avaliação, é a avaliação da sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode avaliá-lo sozinho; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isto como um princípio de crítica estética e não apenas histórica (1919: 23).

Assim, Pina não só se separa de – como também se identifica com – esses “mortos”; percebe-se o peso que qualquer obra acarreta quando se “chega tarde para ser moderno” e o modo como através da citação Pina assume essa experiência da “memória de outros textos” (Martelo 2014: 303). Um poema como “Aquele que quer morrer” (Pina 1978: 63) demonstra a conformidade assumida com a tradição. O sujeito não precisa de destruir a tradição para se distinguir dela: “(Introduzir o caos na or- / dem poética dominante;) / A tomada do poder passa pelo roubo, / passa pela própria perdição e pela de tudo”.²³

Os poemas de *Os Livros* (2003) focam-se em diversas questões: o que define um livro, a relação do escritor com o leitor, a presença das palavras e como estas se relacionam com o sujeito. Neste livro, também surge um poema intitulado “Os mortos”. Em *Húmus* (1917), de Raul Brandão, “é preciso matar segunda vez os mortos”, enquanto em Manuel António Pina “é preciso esquecer, / desenterrar os mortos e voltar a enterrá-los, / os nossos mortos anseiam por morrer” (2003: 306). Nesse sentido, Pina repete o gesto brandoniano porque o processo da morte é repisado; contudo, não pretende que se mate novamente – é preciso exumar e estudar, esquecer e voltar a lembrar, voltar a esquecer e, por fim, escrever. Num ensaio intitulado “Ler e escrever” (1999), Pina identifica também o livro como um lugar de morte e, ao mesmo tempo, criação: “O livro é a única morte possível, a única evasão possível, do autor. Com a chegada do poema ao livro, o autor morre enquanto tal. Mas, morto o autor, viva o autor: o poema pertence, agora, à múltiplice autoria do leitor e a leitura torna-se ‘o próprio gesto da escrita posto em jogo’” (1999: 41).

O poema prossegue:

²³ “A impossibilidade de falar e de / ficar calado não pode parar de falar” (*idem* 1978: 70) é o propulsor da poética de Pina.

Tanta memória! O frenesim
escuro das suas palavras comendo-me a boca,
a minha voz numerosa e rouca
de todos eles desprendendo-se de mim.

Porém como esquecer? Com que palavras e sem que palavras?
Tudo isto (eu sei) é antigo e repetido; fez-se tarde
no que pode ser dito. Onde estavas
quando chamei por ti, literalidade?
(idem 2003: 206)

Invocar a literalidade é coerente com o desejo de uma correspondência exata entre significante e significado. No entendimento de Rui Lage, “[o] ‘literal’ aparece aliás em contraste com o modo desviante do ‘literário’, que é, porém, o único capaz de mostrar (negativamente) o ‘literal’” (2016: 66). Um sentido absoluto, único, infalível do signo linguístico, – sendo que a relação significante-significado é convencional –, define-se e redefine-se na relação com as demais palavras, que variam entre os mais diferentes contextos. Nesta criação de discurso (e de mundo), a interpretação dos signos, inseridos num sistema literário, é motivada pelo próprio processo de *free creation*, infinito e subjetivo, que Noam Chomsky refere: “Language is a process of free creation; its laws and principles are fixed, but the manner in which the principles of generation are used is free and infinitely varied. Even the interpretation and use of words involves a process of free creation” (1973: s/p). Ou, nas palavras de Pina, “território da liberdade livre que é o território essencial da própria poesia” (2007: 37), ecoando em “liberdade livre” a célebre expressão de Rimbaud. António Ramos Rosa já tinha retomado essa mesma formulação, ao dar a um volume de ensaios, em 1961, o título *Poesia, Liberdade Livre*; neste livro, descreve a poesia portuguesa da segunda metade do século XX a partir da exploração da palavra, e não da suposta projeção da subjetividade do autor, como propunha a estética presencista. A palavra torna-se assim o centro da criação do discurso poético.

Assim, a “tanta memória” da literatura e a «morte» na literatura influenciam o sistema literário deste sujeito em construção; acerbam a “voz numerosa” do sujeito poético, tornando-a ao mesmo tempo “rouca de todos eles desprendendo-se de mim”. A voz rouca é, então, de timbre mais grave: resulta deste empreendimento de alteridade, através duma apropriação de outras vozes.²⁴ Pina afirma numa entrevista:

²⁴ Um exercício que vai nos dois sentidos: ao mesmo tempo que a segunda voz (leia-se: a voz do sujeito poético, que tendemos para confundir com a voz do próprio Manuel António Pina) é moldada por uma multidão de primeiras, também essa voz posterior tem a capacidade de definir a primeira – como um processo de releitura que se torna mais elaborado: “Nos melhores dos casos, as revoluções poéticas saldaram-se (e já não é pouca coisa) na invenção de um processo verdadeiramente novo, aprofundado depois, com maior ou menos sucesso, pelos poetas seguintes” (Pina 2012a: 139).

Escreve-se simultaneamente contra e com. No fim de contas, uma das coisas que me leva a escrever – no último livro que publiquei, *Os Livros*, isso está muito explícito – é o tentar descortinar, para lá da memória, para lá daquilo que a memória fez de nós, para lá da memória da própria linguagem, o que existe. Se é que existe alguma coisa, no fundo disso. Aquela voz inicial e pura, como também digo num poema, ‘não embaciada por nenhuma palavra e nenhuma lembrança’ (2007: 42).

A suceder a “Os mortos” vem “A ferida” (*idem*: 307). O primeiro verso diz: “Real, real, porque me abandonaste?”. Este verso evoca a frase de Jesus no *Evangelho segundo Mateus* (“Meu Deus, meu Deus, por que Me abandonaste?”); numa curiosa ironia, interpela o real em contornos de devoção. Esta ação parece prender-se ao mesmo motivo pelo qual reclama a literalidade: a tentativa de encontrar um sentido. O resto do poema segue – ironicamente – esse tom litúrgico: “que seja feita a tua vontade / para tudo de novo ter sentido, / não digo a vida, mas ao menos o vivido, / nomes e coisas, livre arbítrio, causalidade.” O “real”, colocado nesse lugar de reverência, surge como se tivesse a capacidade de conter todo o sentido.

Esta ferida do real pode ser esclarecida na última estrofe:

Oh, juntar os pedaços de todos os livros
e desimaginar o mundo, descriá-lo
amarrado ao mastro mais altivo
do passado! Mas onde encontrar um passado?
(*ibidem*)

Há uma proposta diferente quanto à análise do mundo nesta poesia; enquanto as práticas anteriores foram de imaginação e criação (como diz o poema), cabe agora “desimaginar” e “descriar” o mundo. A culpa²⁵ parece surgir dessa magnitude de textos e da impossibilidade de escolher apenas uma diretriz – há o passado clássico, romântico, modernista, surrealista...

A completar “Os mortos”, “A ferida”, “A leitura”, segue-se “Arte poética” (*idem*: 309), que não só explica a técnica de elaboração dos poemas como interpela diretamente o próprio poema:

Vai pois, poema, procura
a voz literal
que desocultamente fala
sob tanta literatura.

²⁵ No poema “A leitura” (Pina 2003: 308), o relato desse passado sombrio que o sujeito reconhece continua: está “ocioso de repetir, repetir, repetir, // até, *puro de novo*, me calar por fim / (...) / que culpa penará então a minha alheia voz / dos meus versos, nos vossos errando sem mim?” (itálico meu). Tornar-se “puro de novo” resultará dessa prática de repetição, como se esses versos se tornassem distanciados dos versos-primeiros – num exercício de repetição de uma palavra que, dita repetidamente, perde o seu significado. Então, os versos-segundos de Pina seriam talvez intactos (puros, sem a marca de outras vozes), como os primeiros, que “erram sem ele”.

Se a escutares, porém, tapa os ouvidos,
porque pela primeira vez estás sozinho.
Regressa então, se puderes, pelo caminho
das interpretações e dos sentidos.
(*ibidem*)

Esta voz literal poderá corresponder à voz do “real”? Por muito sedutora que uma voz literal possa ser, o objetivo do sujeito não se prende a escutá-la; isso implicaria estar “sozinho”, nesse lugar de verdade e de sentido absoluto, o que pode ser tenebroso: face à angústia de ter atingido a verdade, é melhor a liberdade do “caminho das interpretações e dos sentidos”. Numa referência ao episódio órfico, a construção de um poema implica fazer aquilo que Orfeu não devia: olhar para trás. Numa rejeição desse olhar, o “teu canto (...) será feito / só de melancolia e despeito. // E discórdia.” Descobrir que já estava escrito (“sob tanto passado insepulto”), numa atitude de bom leitor, é também descobrir que essas angústias são intemporais: “o que encontraste senão tumulto, / senão de novo ressentimento e ironia?”.²⁶

Manuel António Pina é um escritor que se assume também como um “leitor ativo”, o seu discurso é o resultado dessas duas faces (escritor-leitor) da mesma moeda. E assim pergunta: “[o] que leva (...) o escritor a escrever? E, depois, o leitor à ‘escrita passiva’ que é a leitura?” (Pina 1999: 38). Ambas as ações fazem parte do sistema da literatura: se a leitura é “escrita passiva”, então a escrita é leitura ativa. Desse leitor ativo, surge o escritor, o autor. O ato de escrever

não se esgota talvez na ausência do autor, ou no problema da autoria como ausência, mas, pelo menos do caso extremo da poesia, ou no de alguma extrema poesia, do vazio da própria escrita e da presença-ausência, dividida e trágica, da Palavra nas explícitas palavras comuns do poema (*idem*: 37).

Deste modo, esta construção do «eu» num discurso literário também engloba e problematiza o papel do leitor. O discurso de Pina parte do diálogo com as suas leituras para um diálogo com os seus leitores. É possível que o leitor se reveja em versos como “estão todos a ver onde o autor quer chegar?” (Pina 1974: 28). Assim, “[o] poeta parece assim fazer de nós, seus leitores, cúmplices numa arte da memória que não é redenção, mas antes constatação disfórica da perda. Haverá, pois, ironia em Manuel António Pina. A ironia de quem sabe que todas as construções mais reiteradas, todas as formas mais perenes na sua

²⁶ “Dizer que um autor é um leitor ou que um leitor é um autor, considerar o livro como um ser humano ou um ser humano como um livro, descrever o mundo como texto ou um texto como o mundo são formas de dar nome à arte do leitor” (Manguel 1996: 177-178).

estruturação e rigor, se encontram condenadas à desagregação” (Quintais 2012: 211-212). Contudo, a palavra escrita é a única forma de acesso a algo «de lá», a essa alguma outra coisa que Pina procura, mas sabe que as palavras não alcançam.

Noutro poema d’*Os Livros*, determina: “o escritor é um ladrão de túmulos. E é um morto // dormindo um sono alheio, o do livro, / que a si mesmo se sonha digerindo / (...) / a sua mão e o seu livre arbítrio” (Pina 2003: 339). Estão em causa o escritor, o livro, a despersonalização, uma “descorporização”. Na estrofe final, o leitor também está morto e sem nexos (como o escritor): “Toma, come, leitor: este é o meu corpo, / a inabitada casa do livro, / também tu estás, como ele, morto, / e também não fazes sentido”.²⁷ A mesmidade do escritor e do leitor é estipulada nestes versos de “Emet”: “estamos ambos sós, / leitura e escritura, / criador e criatura, / na mesma inumerável voz” (*idem*: 340-341).²⁸

Cheguei demasiadamente tarde
e já todos se tinham ido embora,
restavam papéis velhos, vidas mortas,
identidade, sujidade, eternidade.

Comeram o meu corpo e
beberam o meu sangue; e, pelo caminho, a minha biblioteca;
e escreveram a minha Obra Completa;
sobro, desapaosado, eu.

Resta-me ver televisão,
votar, passear o cão
(a cidadania!). Prosa também podia,
e lentidão, mas algo (talvez o coração) desacertaria.

Pôr-me aos tiros na cara como Chamfort?
Dar em aforista ou ainda pior?
Mudar de cidade? Desabitar-me?
Posmodernizar-me? Experimentar-me?

Com que palavras e sem que palavras?
Os substantivos rareiam, os verbos vagueiam
por salões vazios e incendiados
entregando-se a guionistas e aparentados.
(*idem*: 304-305)

O ato de escrever poderá tomar contornos disfóricos, em comparação com a veemência eufórica dos discursos literários de vanguarda do século XX, como comprova este poema. Aqui percebe-se o que implica chegar “tarde”, depois de tudo já estar escrito e esgotado; nesse momento «depois de», o mais surpreendente é que o sujeito afirme que a

²⁷ O seguinte excerto define o que é o “livro” na poética de Pina: “pois é tudo o que tens: literatura, / nem sequer mistério, nem sequer sentido, / apenas uma coisa hipócrita e escura, o livro” (Pina 2003: 299).

²⁸ Últimos versos de *Os Livros*; livro crucial para a consolidação do estilo de Pina, que fundamenta a sua relação (num momento mais maduro) com a literatura e define a sua (mutável) identidade literária.

sua obra já se encontra escrita: sobra, desapossado, ele próprio. Assim, a leitura desta obra (já completa) será sempre feita à luz da dos outros, precisamente porque chega depois. Os efeitos na identidade desse «eu» – em relação direta com a literatura²⁹ – refletem-se em verso, em ritmo, num tempo que já não é de experiências. O poema termina com a seguinte estrofe:

Estou diante de uma porta (de uma forma)
com o – como dizer? – coração
(um sítio sem lugar, uma situação)
cheio de palavras últimas e discórdia.
(*ibidem*)

Não é a primeira vez que o termo “discórdia” surge para definir esse momento da literatura. Um conflito que o sujeito poético assume nos seguintes termos: “Escrevo aquilo que não posso, / transformo-me no que me proponho destruir. / Já não é uma Literatura, é uma Fatalidade” (Pina 1978: 68).

1.3. Aporia: “A Gramática não chega para dizer tudo ao mesmo tempo”

Gradualmente se vio (como nosotros)
aprimonado en esta red sonora de
Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,
Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquello, Otros.

Jorge Luis Borges

A crise da linguagem no século XX define-se com o texto indispensável de Hugo von Hofmannsthal *Carta de Lord Chandos* (1902). Neste texto de ficção, Hofmannsthal inventa uma carta que teria sido enviada por Philip Chandos (1603) ao seu amigo Francis Bacon (1560-1626), na qual estranha aquilo que escreveu outrora e, por isso, já não se reconhece com o «mesmo». Essa crise advém da insuficiência das palavras para exprimirem o seu entendimento do mundo “como uma grande unidade: o mundo espiritual e o mundo material pareciam não constituir antítese (...) em todo o lado eu estava no meio de tudo, nada encontrando que não fosse aparência” (Hofmannsthal 1902: 20-22). Tal conflito tem efeitos na própria definição do sujeito enquanto indivíduo. As palavras são também aparência: “as palavras abstractas de que todavia a língua tem forçosamente de se servir para trazer até à

²⁹ “Isto está cheio de gente / falando ao mesmo tempo / e alguma coisa está fora de isto falando de isto / e tudo é sabido em qualquer lugar. // (Chamo-lhe Literatura porque não sei o nome de isto;) / o escritor é uma sombra de uma sombra / o que fala põe-o fora de si / e de tudo o que não existe” (Pina 1978: 71).

luz um juízo, qualquer que ele seja, desfaziam[-se-me] na boca como cogumelos podres” (*idem*: 26). Como na obra de Pina, o texto inquiri sobre “uma coisa que não tem (e certamente não pode ter) nome” (*idem*: 34-35), e reconhece, em aspetos triviais do quotidiano, o zénite de alguma revelação que as palavras não chegam para expressar.

Pina prossegue esse exame, considerando que uma correspondência plena entre significante, significado e referente é inconcebível. Quando escreve “A dor dói o boi muge” (1974: 37) reflete a aceitação com o processo de todas as coisas (uma tautologia que faz lembrar Alberto Caeiro).³⁰ Um verso como “as palavras perseguem a sua miragem” (Pina 1978: 78) é exemplificativo dessa consciência, enquanto, simultaneamente, “[h]á qualquer coisa que quer falar e apenas foge; / (...) / o que aí falta está parado sobre a Literatura” (*ibidem*). Todavia, a palavra é uma forma de inscrição no (e do) mundo: “uma palavra só, sem voz, inarticulável, / anterior e exterior, / como um limite tendendo para destino nenhum / e para palavra nenhuma” (*idem* 1999: 233). Ainda que esta preocupação não seja nova no discurso literário – basta pensar em Rainer Maria Rilke, Paul Valéry, Paul Celan, ou Carlos de Oliveira no contexto nacional –, Pina trata-a de um modo ao mesmo tempo íntimo e lúdico, identificando-se com a inevitável miragem das palavras. Será esta a raiz da oscilação do eu? Se as palavras são o ponto de partida para a representação, mas ficam inevitavelmente distantes, como pode haver uma definição objetiva, imparcial e definitiva, do sujeito?

À minha volta tudo envelheceu
como se fosse eu, e no entanto
uma casa, ou um espaço em branco
entre as palavras, ou uma possibilidade de sentido.

*Pois nada
Surge com a sua própria forma*

Digo “casa”, mas refiro-me a luas e umbrais,
a lembranças extenuadas
às trevas do corpo, lúcidas,
latejando na obscuridade de quartos interiores.

E digo “palavras” porque
não sei que coisa chamar
à mudez do mundo.

E digo “sentido” sufocado
sob o pensamento
tentando respirar
a golpes de coração,
agora que se desmorona a casa

³⁰ Um excerto de “Poemas inconjuntos”, de Alberto Caeiro, que considero ser sintomático tanto na questão em que o sujeito se resigna a que «uma coisa é o que é» como o que implica em relação à própria entidade do sujeito: “(...) digo da pedra, ‘é uma pedra’, / Digo da planta, ‘é uma planta’, / Digo de mim, ‘sou eu’. E não digo mais nada. Que mais há a dizer?” (Pessoa s/d a: 121).

sobre todas as palavras possíveis.
(*idem* 2011: 361)

É essa “possibilidade de sentido” que motiva a diversidade de leituras. Se o sujeito diz “casa”, o leitor poderá evocar semas como lar, recordações, infância.³¹ Se o sujeito diz “palavras”, o leitor poderá ler que são as palavras o modo de dar a tal “forma” – moldar um sentido (ou vários) – ao mundo. Contudo, também lembra que “[as] palavras não chegam / para levar-me onde, fora / da infância, está alguma coisa: / isto que quer falar // e vê e é visto” (1984: 113). A língua (por oposição à *infantia*) revela-se insuficiente. Do outro lado, há “alguma coisa”, explorada por aquilo que Arnaldo Saraiva define como estratégia de “[confusão de] opostos, (...) como irredutíveis, ou relativizáveis, a ponto de se mostrar incapaz da nomeação, ou de não passar da nomeação vaga e genérica: ‘algo’, ‘isto’, ‘coisa’” (2012: 112). Explica que aquilo “que vem ao de cima é sobretudo a consciência ou evidência da força e da fraqueza da linguagem”, ao mesmo tempo que poderá ser causado pelo

subjectivismo de um enunciador condenado (...) que duvida do real e do poder da linguagem, mas que por causa das dúvidas, também se vê condenado a explorar as fronteiras do dizível, do indizível e do indecível, o que até pode exigir uma gramática, uma sintaxe *sui generis*: (...) ‘o que é que eu fui sido a ouvir?’ (*ibidem*)

Como Osvaldo Manuel Silvestre definiu, este “drama gramatical” é uma “derrota da gramática às mãos disso a que chamamos incorretamente Eu” (2012b: 3).

Essas “[a]lgumas coisas” (1978: 59) pertencem ao “lugar insuportável das sombras”:

Às vezes falo de coisas determinadas
afasto-me irremediavelmente do silêncio do horror de tudo

(...)
o peso da memória instala-se em todas as coisas de dentro para fora
Surges de todos os lados e de um só, venham-me dizer que o tempo
está aqui no meio de nós e falar-vos-ei com palavras, palavras, palavras

(...)
Que distância entre tudo, sobretudo tão perto de tudo!
(*ibidem*)

Se “alguma coisa” está do lado de lá, neste lado de cá – o da linguagem – falar de “coisas determinadas” permite anular o silêncio, o esquecimento, a não-inscrição. No

³¹ No poema “A vida real”, há essa associação de ideias entre “casa” e “memória”, tal como o “nome” é considerado como uma “morada”: “Se existisses, serias tu, / talvez um pouco menos exacta, / mas a mesma existência, o mesmo nome, a mesma morada, // (...) // Entretanto dobrar-se-ia o mundo / (...) / entre ser e possibilidade, / e eu permaneceria acordado / e em prosa, habitando-te como uma casa / ou uma memória” (Pina 1999: 273). Também o conjunto de poemas sob o título “Amigos e outras moradas”, que integra o último livro de poesia *Como se Desenha uma Casa* (2011), corrobora a ideia de que um nome pode ser uma morada e, por isso, um dado da identidade do sujeito que “[tem] apenas palavras, a palavra vermelho, a palavra azul” (2011: 373). Contudo, “[o] azul é uma refração na boca, nunca o tocarás” (*idem*: 354).

exercício de inscrição, “[o] que não existe” (*idem*: 70) também é mencionado por Pina e recebe existência, ainda que “[a] sombra de tudo [perturbe] / a pura paz das palavras”. A par com os conflitos do discurso, uma vez que “[s]ão elas, as tuas palavras, quem diz «eu»” (2003: 316), esta poética debate-se com a definição do sujeito:

Isto que pergunta: «Quem?»
e me falta sob as palavras
é o que me falta também onde
o coração verdadeiro falta?

A voz que fala,
a minha verdadeira voz de alguém,
é o silêncio que em
isto se cala?

E eu, ou quem?
O de mim, as palavras,
os gestos, o espaço?

Onde me pesas, cansaço?
Voz, a quem me falas?
Coração, sombras, de quem?
(*idem* 1984: 114).³²

O enunciador, quando se identifica como «isto», deixa de ser apenas um sujeito e coloca a possibilidade de se descrever como um objeto. Afirmar que “isto que pergunta” difere de “eu que pergunto quem”. Todavia, Martin Strauß (pseudónimo de Américo António Lindeza Diogo) identifica que

‘Isto’ substitui o nome e todos os nomes. Na verdade, Pina o trata sempre como um nome. Nunca promove a fusão habitual da partícula ‘em’ ou da partícula ‘de’ com o mesmo ‘isto’. Ele respeita o suposto nome que ‘isto’ seria. Nunca ‘disto’, nunca ‘nisto’. Toda a significação se torna não-significação, ou significação gramatical. (...) ‘Isto’ emperra (Strauß 2002: 8).

No campo do indefinido, habitual nesta poesia, a interrogação “a quem me falas” é gramaticalmente estranha; no poema citado anteriormente, o pronome reflexo permite perceber que haverá mais do que um «quem», distinto (já que se interroga “eu, ou quem?”) do «eu».

Interessa destacar que no poema “Todas as palavras” (2001: 281) entende-se que a carência da linguagem “[deixa] no poema uma espécie de mágoa”. O poema é uma descrição da procura de todas as palavras, no qual o sujeito procura a palavra exata: “as que procurei

³² Igualmente importante sobre esta questão é o poema “Uma sombra”: “Não foi o caminho de casa que eu perdi? Não ficou alguém em qualquer sítio, / uma sombra passando diante de nós, / e principalmente fora de nós? // Agora quem sente / isto fora de mim, / quem é este Ausente?” (*idem* 1984: 108).

em vão, / principalmente as que estiveram muito perto, / como uma respiração, / e não reconheci, / ou desistiram e / partiram para sempre / (...) / as que perdi, verbos e / substantivos de que / por um momento foi feito o mundo / e se foram levando o mundo”. Num tom retrospectivo, as palavras do sujeito são as que “ficaram, / por cansaço, por inércia, por acaso, / (...) / [agora] desfilio memórias, / as minhas últimas palavras”. Contudo, uma vez que o poema se ocupa mais das palavras ausentes do que das escritas, as primeiras estão incluídas no grupo de “todas as palavras” e, deste modo, é-lhes conferida existência: aquilo que falta também está presente. Por outro lado, embora a linguagem permita este tipo de ação demiúrgica (“por um momento foi feito o mundo”), o que se destaca (e o que fica) é a consciência de uma certa precariedade (“e se foram levando o mundo”).

São feitas de palavras as palavras
e da melancolia da
ausência da prosa e da ausência da poesia.

É o que falta que fala
do lugar do exílio
do sentido e da falta de sentido.
(Pina 1999: 272)

Para este sujeito, como escreve Eduardo Lourenço, “as palavras não são aquele mágico cristal, evocado por Eugénio de Andrade, que reflectem o mundo ou o condensam. As palavras são apenas a ilusão de serem esse espelho nosso, ou do mundo, que apenas existe como ilusão. Quer dizer: literatura” (2012: 103).

Nesta poesia, a reflexão sobre as palavras e a poesia, normalmente, implica um sujeito num estado de desalento: “escrevia «tu», escrevia «rosa», / mas nada me pertencia, // nem o mundo lá fora / nem a memória, / o que ignorava ou o que sabia” (Pina 1999: 269). O título deste poema, “Saudade da prosa”, sugere que esta poesia almeja aquilo a que a prosa estaria mais próxima de corresponder: nas palavras de Pina, “‘prosa’ é (...), não ‘romance’, ou ‘ficção’, mas antes secularização, ‘despoetização’, da poesia, reencontro, talvez, da poesia com o mundo” (*idem* 2007: 22-23). Tanto em verso como em prosa, a linguagem permanece como “distanciamento ou incoincidência que não permite seccionar seguramente o mundo” (Eiras 2002: 155). Apesar desta avaria, e ainda que Pina proceda inicialmente a um projeto inicial de “emperro” (com Clóvis da Silva e Flávio dos Prazeres), está num mundo feito de palavras, entendendo que a linguagem não tem de revelar qualquer essência (embora a intua sob as palavras dizíveis). Na análise de Osvaldo Silvestre, “[o] emperro gramatical distende-se e a posição transcendental da linguagem é rebatida sobre uma perspectiva mais «mundana», o que permite que animais, filhas e algumas circunstâncias

domésticas e literárias acedam crescentemente ao poema. (...) ‘As palavras (...) não chegam’” (2011: 51). Assim, o poema “Saudade da prosa” expressa a dificuldade de escrever, tendo em conta não só o que já foi escrito anteriormente como também as palavras conforme sombra do mundo:

E se regressava
pelo mesmo caminho
não encontrava

senão palavras
e lugares vazios:
símbolos, metáfora,

o rio não era o rio
nem corria e a própria morte
era um problema de estilo.

Onde é que eu já lera
o que sentia, até a
minha alheia melancolia?
(Pina 199: 269).

Apesar de tudo, o mundo é feito de palavras e a poesia é um modo particular de criação do mundo. Por isso, numa intenção rilkeana de mentor, “A um jovem poeta” (*idem*: 274), apesar de a poesia parecer incompatível com o mundo material, é necessário “procura[r] / a rosa: “Onde esta estiver / estás tu fora / de ti. Procura-a em prosa, pode ser // que em prosa ela floresça / ainda, sob tanta / metáfora”. Manuel António Pina esclarece que o poema

traduz alguma ansiedade de literalidade, a angústia essencial da existência do mundo antes das palavras. A ‘rosa’ é uma metonímia do próprio mundo. Em que medida as nossas palavras, construindo o mundo, se interpõem entre nós e o mundo, entre nós e nós? Pode a palavra poética tocar o mundo, há algo para tocar? Haverá um mundo fora das palavras? (*idem* 2007: 73).

Neste exercício de *ars poetica*, há um processo de simbiose identitária: sugere que “quando nela te vires te reconheças // como diante de uma infância / inicial não embaciada / de nenhuma palavra / e nenhuma lembrança”. O sujeito parece indicar que o discípulo se dissolva na poesia pura, o que lembra ideais românticos sobre o poético como autêntico real absoluto, sobretudo nessa autenticidade do primeiro olhar da criança: o poético que não depende da linguagem para ser poético – “Talvez possas então / escrever sem porquê, / evidência de novo da Razão / e passagem para o que não se vê”.³³

³³ “A Poesia é o verdadeiro real absoluto. Isto é a essência da minha filosofia. Quanto mais poético, mais verdadeiro” (Novalis s/d: 69).

Se até agora os exemplos dados foram de um registo ponderado, o poema “Neste preciso tempo, neste preciso lugar” (*idem*: 252-253) muda para um tom ligeiramente lúdico. Com elementos mundanos como “No princípio era o Verbo / (e os açúcares / e os aminoácidos). / Depois foi o que se sabe. / Agora estou debruçado / da varanda de um 3.º andar / e todo o Passado / vem exactamente desaguar / neste preciso tempo, neste preciso lugar, / no meu preciso modo e no meu preciso estado!”, consolida-se o princípio da criação com elementos da composição nutricional dos alimentos; no remate “depois foi o que se sabe”. O tempo desta poesia é esse pós-passado, em que:

Todavia em vez de metafísica
ou de biologia
dá-me para a mais inespecífica
forma de melancolia:
poesia nem por isso lírica
nem por isso provavelmente poesia.
Pois que faria eu com tanto Passado
senão passar-lhe ao lado,
deitando-lhe o enviesado
olhar da ironia?
(*ibidem*).

Uma das formas de Pina lidar com esse tanto “Passado” é o “enviesado olhar da ironia” para contornar a sua poesia como extemporânea. Curiosamente, o sujeito poético está num lugar elevado (varanda) em oposição aos que “lá em baixo, na rua, passa para sempre / gente indefinidamente presente, / entrando na minha vida / por uma porta de saída / que dá já para a memória”.³⁴ Eduardo Lourenço explica que Pina

não confere ao que chamamos interioridade uma qualquer consistência e faz dela a essência mesma da nossa identidade. Para ele, tudo – mesmo o mais subtil e efémero – é pura exterioridade. Como a literatura tem vivido, desde a sua origem, da convicção de que o sentido e a realidade do mundo só dessa mítica interioridade são a expressão e o espelho, suspeitá-la ou preferir-lhe esse outro espelho, o da exterioridade (onde tudo está inscrito e de onde tudo é descrito), é uma espécie de revolução copernicana na ordem da poética e da poesia (2012: 103).

Esses elementos do quotidiano são tratados nos poemas como a possibilidade de uma expressão do ser, conforme se verifica num livro como *O Caminho de Casa* (1989). O discurso poético de Pina, ainda que se concentre na problematização do sujeito, não o enfatiza como mera expressão de uma interioridade. O sujeito de Pina também se define através de elementos desse lado exterior como modo de reivindicar e pensar a sua identidade;

³⁴ O poema que encerra a obra poética de Pina é “Passagem” (2011: 378), que frisa essa ideia de passagem, de fragmento (a vida, este livro, a sua obra, esta dissertação...) sobre esses “lugares reais” e a nulidade do efeito das palavras: “estamos, se possível, ainda mais sós, / sem forma e vazios, inocentes de nós, / como diremos ainda margens e como diremos rios?”.

a dicotomia “dentro/fora” dilui-se, até porque conceitos como “interioridade” e “exterioridade” continuam dependentes da mediação das palavras. Por fim, Pina (em contexto de entrevista) considera que “[a] poesia é talvez (mas que sei eu?) um instrumento para convocar o mundo e, ao mesmo tempo, o resultado desse chamamento. Neste sentido é espanto: a poesia é o mundo. Mas é, também, queda: porque não há nenhuma resposta, nada nem ninguém responde do lado de lá” (2007: 52). Como dizia Luiza Neto Jorge, o poema ensina a cair. E é nessa queda que se reflete a possibilidade de escrita, de ser, e de ausência de sentido.

2. Um rosto de Manuel António Pina

(...)
Rosto suspenso, despido e permeável,
Osmose lenta.
Boca entreaberta como se bebesse,
Cabeça atenta.

Rosto desfeito,
Rosto sem recusa onde nada se defende,
Rosto que se dá na dúvida do pedido,
Rosto que as vozes atravessam.

Sophia de Mello Breyner Andresen, “Rosto”

2.1. O rosto (ainda) é o espelho da alma?

A reflexão sobre o rosto de Jean-Jacques Courtine, em *Histoire du Visage: exprimer et taire ses émotions* (1988), centra-se no período entre os séculos XVI e XIX e engloba a linguagem – a arte de falar, de conversar, escrever, em suma, a da palavra – numa grande classe intitulada “artes da expressão”, uma vez que “é preciso ver uma concepção das trocas linguísticas que não diz apenas respeito ao uso da palavra, mas ao homem por inteiro. E, em primeiro lugar, ao seu corpo: como o verbo, o corpo é expressão, intérprete do pensamento, linguagem natural da alma” (1988: 26). A fisiognomonia antiga, como modo de conhecer o caráter do indivíduo através das suas feições, relaciona a alma e o corpo, o interior e o exterior, como se certos traços corporais refletissem aspetos específicos da psique. Haveria uma estreiteza tal nesta relação que “[o]s movimentos das paixões que habitam o homem interior [seriam] marcados à superfície do corpo” (*idem*: 32). Ainda que o princípio seja “*in facie legitur homo*: o rosto é o sinal do homem” (*idem*: 35), a fisiognomonia preocupa-se mais com a figura, como um “conjunto de indícios corporais e exteriores (formas, marcas, traços, vestígios, sinais...”, uma vez que “[i]solado da figura, o rosto escapa como um enigma” (*idem*: 39).³⁵

Contudo, é no rosto (entendido como “espelho da alma”) que se concentra a expressão de uma interioridade:

³⁵ A título de curiosidade, haveria vários tipos de fisiognomonia: “a palavra torna-se morfológica quando Wulson de la Colombière considera como equivalente de indícios corporais as características individuais do discurso verbal (“da maneira de falar”, “do falar lento”, “da temeridade e precipitação dos discursos”...); quando Prospero Aldoriso concebe uma fisiognomonia do riso [*Gelotoscopia*] ou quando David Laigneau elabora uma fisiognomonia da voz que alarga a sua jurisdição às margens e refugio da linguagem: o sopro, o suspiro; e até à sua própria supressão: o silêncio, nos interstícios da palavra. O homem mantém-se expressivo mesmo no silêncio. Porque quando se cala, é então o seu corpo que fala” (Courtine 1988: 79).

a natureza não deu ao homem só a voz e a língua, para serem intérpretes dos seus pensamentos, mas, temendo que pudesse abusar delas, conferiu também poderes de comunicação à sua testa e aos seus olhos para as desmentir, quando não fossem fiéis. Numa palavra, espalhou toda *a sua alma para o exterior* e não há necessidade de janela para ver os seus movimentos, as suas inclinações e os seus hábitos, porque aparecem no rosto e estão escritos em caracteres bem visíveis (Courtine 2005: 149) (itálico meu).

Se no século XVI, o rosto seria assim considerado como a “alma no exterior”, já no fim do século XVII surgem dúvidas quanto à equivalência da alma com o rosto. Por conseguinte, surge a separação entre “homem interior” e “homem exterior”, como forma de subverter esse julgamento redutor da psique que partia de contornos físicos: “existe um interior e um coração que é necessário aprofundar” (*idem*: 85). José Gil propõe que, enquanto o «exterior» “se entende por toda a superfície do corpo, já que todo o corpo é expressivo, com especial privilégio do rosto”, o interior “não está no espaço, porque é ‘espírito’” (1997: 150). Na sua perspetiva, o rosto é um “espaço de limiar”, no qual “o sujeito da percepção [se] situa no limite, na zona fronteira *entre* o interior e o exterior” (*ibidem*). Assim, o rosto, com o desígnio de reconhecimento, pertence a dois lados, o de dentro e o de fora (para utilizar a terminologia de Manuel António Pina); como escreve Anthony Synnott, “[o] rosto, enquanto único, físico, maleável e público, é o primeiro símbolo do Eu. É único, porque não há dois rostos iguais, e é no rosto que nós reconhecemos o outro, e nos identificamos a nós próprios” (*apud* Medeiros 2000: 73-74). O rosto é de tal modo decisivo no reconhecimento do indivíduo que leva a que haja afirmações tão sucintas como “o indivíduo exprime-se pelo rosto” (Courtine 1988: 8).³⁶ É essa expressão pelo rosto (mas sem descorar a existência de um corpo) que a problematização do sujeito de Pina representa: há um corpo que é percecionado como um exterior de si (o seu lado de fora), enquanto o rosto (e a sua representação, o retrato) comporta alguma ligação com a individualidade – “O rosto que olha para trás, / o lado de fora do visível, / existe este rosto (...)?” (Pina 1984: 106). Assim, se este rosto é o “lado de fora do visível” haverá um lado de dentro do visível (e do invisível) desse rosto?

Desde os preceitos simbolistas que a presença material dos seres e das coisas não é mais do que aparência. A realidade seria de natureza espiritual e estaria oculta, sem ser diretamente acessível, como se estivesse por trás dessas aparências. Nessa estética

³⁶ “Podemos avançar que o rosto é o suporte da relação de signo, digamos da relação significante/significado que nasce do esgueiro. E o equívoco necessário, que faz que tomemos o exterior pelo interior, funda-se, antes de mais, no rosto. Não há relação de sentido que não reenvie, de perto ou de longe, a um rosto” (Gil 1997: 164).

simbolista, que é a da sugestão, o corpo pode ser entendido como a máscara dessa realidade oculta onde o sujeito efetivamente é e existe.

No século XX, o corpo assume a “expressão de um *eu*”, num tempo já longe dos contornos da filosofia ocidental que afastava o corpo e o considerava como “obstáculo ao trabalho reflexivo” (Moulin 2006: 116)³⁷, ao mesmo tempo que as correntes do pudor pregado pelas crenças religiosas perderam o seu vigor paradigmático. O corpo pertence ao indivíduo e é um século em que o corpo é ação e um meio artístico: desde Hugo Ball até Duchamp/Rose Sélavy. Contudo, já nesse quase-fim-de-século, o corpo é simultaneamente sujeito e objeto (sem o fervor de uma arte visionária como a do início do século). Deste modo, o sujeito do século XX reconhece-se como um ser onde a exterioridade do corpo contribui para a consciencialização do seu interior (da “alma”).

Assim, na representação de um sujeito sobre si mesmo, há conceitos como autorretrato (comum nas artes plásticas) ou autobiografia (utilizado na exposição escrita). Pina analisa um sujeito que parece coincidir com um autorretrato (no texto escrito). Autorretrato esse que não é meramente “auto”, uma vez que Pina tanto engloba o «eu» como o «outro» (um «outro» que tem voz e se confunde com o «eu»). Pina elabora explicitamente uma “[Heterobiografia]” (1978: 91), sob a alçada do nome de Slim da Silva. Este texto pertence a uma parte do livro *Aquele que Quer Morrer* (1978) intitulada “Duas biografias de Slim da Silva”. O texto seria, aparentemente, a biografia do próprio Slim, não fosse o discurso estar na terceira pessoa do singular. Esta terceira pessoa justifica a sugestão de heterogeneidade numa biografia que parece ser “auto”. Perante este exercício de distanciamento de si, o sujeito oscila: o sujeito de quem se fala não é o mesmo que escreve (uma vez que utiliza a terceira pessoa). Deste modo, através deste exercício de linguagem, coloca em causa a ontologia deste «eu».

O objetivo de um autorretrato não é simplesmente revelar uma identidade. Segundo a teorização de Jean-Luc Nancy, um retrato deve reger-se por uma representação que expresse um “*sujet considéré pour lui-même*” (Nancy 2000: 13). Essa representação deve ter menos em conta os atributos do que “*la structure du sujet: sa sub-jectité, son être-sous-soi,*

³⁷ Simultaneamente, “[n]uma etapa final, totalmente pós-moderna, o indivíduo, assumindo o conhecimento íntimo do seu corpo, poderia assegurar completamente a gestão desse corpo e cumprir o projeto utópico formulado por Descartes de ser o seu próprio médico” – no sentido em que os progressos da medicina permitem este tipo de conhecimento – em que “a responsabilidade do indivíduo em relação ao seu próprio corpo aumenta” (Moulin 2006: 117). O livro *Cuidados Intensivos* (1994) trata uma morte, que não tem de ser nobre ou grandiosa; entre os poemas que relatam um ambiente hospitalar, revela-se um corpo enquanto matéria perecível. Nesses, há um poema onde se incluem medicamentos, nomeadamente, como “Adalat” e “Nitromint”, que revela essa responsabilidade do indivíduo sobre o corpo que necessita de zelo medicinal (1994: 195).

son être-au-dedans de soi, par conséquent au dehors, derrière ou devant. Donc, son exposition (...) [et] produire l'*exposé-sujet*" (*idem* 2000: 16). A finalidade é "représenter une personne pour elle-même, non pour ses attributs ou ses attributions, ni pour ses actes ni pour les rapports où elle s'est engagée. L'objet du portrait est au sens strict le sujet *absolu*: détaché de tout ce qui n'est pas lui, retire de toute extériorité" (*idem* 2000: 11-12). Pina apresenta um retrato quando discorre sobre o *seu* sujeito (daí que se utilize a terminologia autorretrato). Este retrato que se pretende pleno, no entender de Nancy, vai ao encontro do que Michel Beaujour considera: "La formule opératoire de l'autoportrait est (...): 'Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire *qui je suis*'" (1980: 9) – esta consideração pretende destacar-se do carácter narrativo do registo autobiográfico.

No que engloba especificamente a representação de si mesmo, o autorretrato, segundo a definição de Maria Emília Vaz Pacheco, "não é o reflexo do espelho mas o próprio espelho, no qual o criador se projeta e sobre o qual o espectador reflete, ao rever-se no condicionamento da sua libertação e na sua impotência face à sujeição inexorável ao tempo (2012: 124)". Pina é criador e espectador: "Talvez tudo de indiferente / modo permaneça, / (...) // o rosto e a imagem / no espelho pertençam / a algum idêntico lugar coincidente" (1994: 204). No seu autorretrato, independentemente dos contornos que tome (um retrato de si mais convencional ou caso necessite de recorrer ao "outro"³⁸ para se definir a si mesmo), o sujeito assegura a declaração de uma presença, como se a imagem e esse rosto que coincidissem – "le portrait (me) ressemble, le portrait (me) rappelle, le portrait (me) regarde" (Nancy 2000: 35).

Deste modo, o rosto de Pina é remanescente dessa antiga concepção em que o rosto seria o "espelho da alma". Contudo, neste caso, este é um rosto que apresenta a sua interioridade, o seu "eu", num momento de produção estética em que o corpo, e consequentemente o rosto, têm importância na construção ontológica. Pelo menos, é um ponto de partida nessa consciência de efetiva presença. Isto é, sabendo que tem um corpo, cabeça, rosto (e identificando-se com ele: o eu também é o seu corpo), vai do exterior para o interior: é do corpo que reconhece e destaca o seu rosto único, sendo este a metonímia da sua subjetividade única.³⁹ O interesse aqui é o modo como Pina se escreve: quando se vê num espelho ou se revê no outro, tantas são as formas em que apresenta o seu retrato e

³⁸ "Um intruso grita / dentro de mim, oiço-o no coração" (Pina 1984: 109).

³⁹ A individualidade permanece e concentra-se no rosto, que se distingue do restante corpo. O corpo é um grande indistinto (apenas a mão terá destaque) e a par de exemplo há estes versos: "o lado de fora de o lado de fora, / o rosto de o resto" (Pina 1989: 142).

trabalha o seu «eu». O rosto encontra-se entre as duas expressões: é expressão do interior no exterior. Este é um rosto que não se define por traços faciais, um rosto literário que é escrito e no qual se discorre sobre a subjetividade. Quando se lê este rosto, procede-se ao que propósito do retrato que Jean-Luc Nancy estabeleceu: “il fait revenir de l’absence, et il remémore dans l’absence” (2000: 53).

A par disto, as considerações de Louis Marin sobre *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) coincidem com as de Nancy quando afirma que esse livro é “le récit d’une existence” (Marin 1999: 4). Barthes elabora a partir de elementos autobiográficos uma obra que se destaca da mera autobiografia; a reflexão parte das suas memórias e Barthes explora-as criticamente a par com considerações sobre a linguagem, memória, infância, passado e presente: um livro que Marin define como “[n]i autobiographie ni autoportrait” (1999: 5). O “récit d’une existence” é transversal a esse “retrato” de Nancy que é antiausência. Contudo, num poema como “O retrato” (2011: 353), o sujeito fragmenta-se (e desfigura-se); há um “menino que caiu da moldura do retrato” e, por causa disso, não se sabe “onde está”. Deste modo, entre a memória (retrato) e o presente (lugar da queda), esse menino está num lugar desconhecido. Sem a referência do retrato, “[o] seu nome é agora menos um nome que uma doença rara / que te desfigurou a cara, uma doença sem nome e sem cura”. Novamente (e tal como Barthes), o tempo da escrita é fora da infância, como uma queda, resta (re)construir esse retrato pelos livros, através da literatura. E, para terminar, palavras de Marin: “terme d’un livre, commencement d’une lecture” (1999: 3).

2.2. Materialidades: de “Rebis” à “voz”

Quando Manuel António Pina apresenta o seu rosto, este coincide com uma definição do rosto no (e do) poema, um rosto que se espelha na poesia:

Pois tudo era memória, acontecia
há muitos anos, e quem se lembrava
era também memória que passava,
um rosto que entre os outros rostos se perdia.

Agora, vista daqui, da recordação,
a minha vida é uma multidão
onde, não sei quem, em vão procuro
o meu rosto, *pétala dum ramo húmido, escuro*.
(1999: 153).⁴⁰

⁴⁰ O último verso remete para o poema “In a station of the metro”, de Ezra Pound: “The apparition of these faces in the crowd: / Petals on a wet, black bough” (1928: 113). Tal como no poema de Pound, o sujeito poético de Pina identifica-se (ou não) com esses rostos indistintos da multidão que passam numa estação de metro:

Nesta análise, não há «O Rosto». O sujeito permanece no âmbito da incógnita, que se vai definindo na busca, uma vez que há um “não sei quem” que procura o seu rosto. A procura pode ser “em vão”, porque o sujeito não encontrará apenas um, encontra “uma multidão”. A multidão deste sujeito pode corresponder à de Walt Whitman: “Do I contradict myself? / Very well then I contradict myself, / (I am large, I contain multitudes)” (1855: 123). A aparente contradição desta representação do «eu» de Whitman engloba o coletivo e o individual: o «eu» (à partida singular) contém o plural. Jean-Luc Nancy defende que “[b]eing is singularly plural and plurally singular” (1996: 28), considerando que não há verdadeiramente uma filosofia solipsista: é impossível, mesmo no âmbito da especulação, um indivíduo partir unicamente de “si” para “si” mesmo. Assim, nesta multiplicidade, “there exists something (‘me’) *and* another thing (this other ‘me’ that represents the possible) to which I relate myself in order for me to ask myself if there exists something of the sort that I think of as possible. This something coexists at least as much as ‘me’” (*idem*: 29). Assim, qualquer que seja a essência do ser (em princípio, individual, singular), fazer uma reflexão ontológica implica esta coletividade que é inerente ao «ser». Assim, apresentar um rosto é sinónimo de múltiplas hipóteses? E, por isso, múltiplos rostos? Quando o sujeito se representa sob a forma de

um livro,
 este, como dizer?, murmúrio,
 este rosto virado para dentro de
 alguma coisa escura que ainda não existe
 (...)
 [é] isto um livro,
 (...)
 dizendo ‘eu’ entre nós e nós?
 (Pina 2011: 357).

Esse “livro” será a apresentação do seu rosto; ao mesmo tempo, é um «eu-rosto» virado para dentro, como um rosto que se pensa, que discorre sobre o seu interior. Nessa encruzilhada de livros, de “nós e nós”, profere-se o «eu», descobrem-se rostos do rosto: “À minha volta estilhaça-se / o meu rosto em infinitos espelhos / e desmoronam-se os meus retratos nas molduras” (*idem* 1991: 162).

Contudo, quando está em causa o “verdadeiro rosto do poema” (*idem* 1974: 12), este é indissolúvel de uma exasperação do dizível (e do indizível): “Já não é possível dizer mais nada / mas também não é possível ficar calado. / (...) / Assim seja feito: a mais e a menos”

ainda que únicos, na multidão, tornam-se incógnitos e anónimos, sem identidade, “um rosto que entre os outros rostos se perdia”.

(*ibidem*).⁴¹ O mesmo poema diz: “O que é feito das palavras senão as palavras?” (a tautologia parece ser a forma que erradica todas as dúvidas; nada mais pleno do que dizer: «isto é isto»). São essas mesmas palavras que constituem os indivíduos: “O que é feito de nós senão / as palavras que nos fazem?” (*idem* 1974: 12). Assim, as palavras são também entidades e, apesar de tudo, uma inevitabilidade, uma das formas de representação do mundo.

Pina parece utilizar a palavra “rosto” como se ela correspondesse a um depósito de identidade: no discurso sobre o «eu», “[e]sboça-se um vínculo que se torna depois mais nitidamente marcado entre o sujeito, a linguagem e o rosto: um vínculo crucial quanto à elucidação da personalidade moderna. (...) Expressar-se, calar-se; descobrir-se, mascarar-se” (Courtine 1988: 8). Nesta representação, há um efeito duplo: o mesmo movimento que o incita a exprimir-se também é o que obriga a mascarar-se.

Dois poemas do livro *Ainda Não é o Fim nem o Princípio do Mundo...* são particularmente curiosos, dado o título da secção que os engloba: intitulados “Palavras” e “Se falo”, integram a secção “Rebis” (Pina 1974: 25-28). Rebis é uma figura hermafrodita da alquimia que representa os limites da dualidade, a soma dos opostos, e que é interpretada como uma sobreposição do espírito ao corpo. Do latim *res bina* (“duas coisas”), a figura é a representação de um corpo com duas cabeças, masculina e feminina.⁴²



Representação de “Rebis” em *Rosarium Philosophorum* (1550)

⁴¹ Numa entrevista publicada em 2004, à pergunta de Maria Augusta Silva “Qual ‘o verdadeiro rosto do poema?’”, Pina responde: “Provavelmente, quem sabe?, o da infância”. A entrevistadora continua: “E do poeta Manuel António Pina?”, e a resposta é “Provavelmente o do poema...” (Pina 2007: 77). Se o verdadeiro rosto de Pina é o do poema e o do poema é o da infância, então o seu rosto é a infância? Provavelmente, apenas.

⁴² É de notar que a primeira representação de Deus, na *Génese* (Gn 1:27), seria esta imagem de homem e mulher no mesmo corpo: “Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus Ele o criou; e criou-os homem e mulher”. Apenas posteriormente, no jardim do Éden, ocorreu a criação de um homem e de uma mulher com corpos distintos.

A imagem representa a fusão de dois elementos num só.⁴³ Tendo em conta que a secção “Rebis” de Manuel António Pina é composta por dois poemas, os seus títulos podem funcionar como coordenadas sintomáticas desta poética, colocadas em oposição: o anverso e o reverso, o positivo e o negativo, uma exploração de dicotomias. Isto é, por um lado há a escolha do *logos*, por outro a hesitação (tanto a escolha como a hesitação acontecem através de palavras). Em ambos os poemas, há elementos que remetem para um ambiente mais carnal, distinto do tom comum de Pina: “na cama”, “estúpidos lençóis; escrita de / corpos grosseiros; crimes passionais”, “entre as pernas. / Oh, nesse lugar me comovo! Perverso percurso do corpo, aqui é a cama, o congresso. // Venais movimentos do corpo na cama; o peso”.

O último poema termina com os seguintes versos:

Breve morte que sobre o coração
páras tua mortal perversão, tua morte,

falta-me subitamente com a tua
mão e que eu morra como um corpo
dentro do coração da luz do silêncio
que me cale que não viva nem esteja morto.
(*idem*: 28)

Desejar a ausência desse corpo parece compatível com a anulação do ser mundano: nem vivo nem morto.⁴⁴ Efetivamente, em *Os Livros*, surge “Separação do corpo” (2003: 312-313). Além do título sugestivo, Osvaldo Manuel Silvestre observa:

percebemos que o tópico da mortalidade tanto ecoa os primórdios desta poesia – ‘A beleza do corpo amado é, eu sei / lixo orgânico’ –, como introduz, por via de um outro tema central no autor, o da memória, o esplendor (fanado) do corpo enquanto presença pura: ‘A memória, sem o corpo, não cintila nem exalta / e, sem ela, o corpo é incapaz de nudez / e de amor’ (2012a: 34).

Separar o corpo permite ver um outro corpo (será ainda corpo?) “feito mais de coisas como esperança e desejo / do que de carne, sangue, nervos, / e desabitado de línguas (...) /

⁴³ No poema “One’s-self I sing”, de Whitman, também surge a representação de um ser dual: “I sing, a simple separate person, / (...) / The Female equally with the Male I sing. / (...) / *The Modern Man I sing*” (Whitman 1855: 37; *italico meu*).

⁴⁴ No entendimento de José Bragança de Miranda, “[o] ‘corpo’ é antes de mais um problema. (...) De facto, o «corpo» parece ser a representação de algo irrepresentável, que é o limite exterior da representação, e que se apresenta como inquietantemente «inumano». (...) Teologicamente a alma foi sempre o decisivo, e o corpo, pura matéria, ‘barro’ e ‘pó’. (...) Com a modernidade, dada a crise nihilista que a acompanha, a alma entra em crise, deslocando toda a problemática para o corpo (...) Situação que é iluminada pela frase de Joe Bousquet: ‘A minha ferida existia antes de mim, e eu nasci para lhe dar corpo’. Só que esse corpo está a desaparecer, por razões que têm a ver com a crise do ‘sujeito’ moderno, perdido entre simulacros, simulações e duplos de todo o género” (1998: 35-36).

(...) e nenhuma beleza o tortura / mas a morte, a dor e a certeza de que / não está aqui nem tem por onde ir” (Pina 2003: 312). Este corpo, distinto do primeiro (feito de matéria orgânica), é o da abstração (esperança, desejo) e das aflições que pertencem à consciência (“certeza de que não está aqui nem tem por onde ir”).

O poema “O lado de fora” expressa o modo como o “corpo” do sujeito se relaciona com o “outro”:

O meu rosto não reflecte a tua imagem,
o meu silêncio não te deixa falar,
o meu corpo não deixa que se juntem
as partes dispersas de ti em mim.

Eu sou talvez
aquele que procuras,
e as minhas dúvidas a tua voz
chamando do fundo do meu coração.
(1989: 141)

Se o corpo é um obstáculo a ultrapassar, a voz também é capaz de conter em si a mesma possibilidade de identidade (e capaz de uma maior plasticidade). José Gil não distingue o corpo da voz: na sua perspectiva, um corpo é “uma respiração que fala” (1997: 88) e a voz também marca uma presença:

A voz desempenha um papel decisivo na produção do significante supremo e, através dele, da presença – portanto, do corpo a partir do qual é produzida esta presença. (...) ‘Ouvir-se falar’ seria um acto de ‘redução absoluta’ do espaço, pondo o sujeito em contacto imediato consigo próprio e com o objecto pensado: no solilóquio de ‘ouvir-se falar’ a subjectividade, não saindo de si própria, reecontra a presença do objecto (...) de tal maneira que o sopro – e a voz – aparecem como o que constitui o corpo em totalidade articulada no tempo: o sopro é o que dá a uma organização espacial uma forma única (dada no tempo) (*idem*: 85-89).

Entre “corpo” e “palavras”: “Perde-se o corpo na inabitada casa das palavras, / nas suas caves, nos seus infindáveis corredores; / pudesse ele, o corpo, o que quer que o corpo seja, / na ausência das palavras calar-se” (Pina 2011: 354). O exercício poético permite a alteridade de vozes, rostos, sujeitos, como explica Pedro Eiras:

Na passagem de um eu a um outro do eu, a identidade revela-se insegura: é como se houvesse um sujeito no sujeito, uma hierarquia de ‘eus’: (...) esta inconsistência da identidade identifica-se com a liberdade do fazer poético: ambos, incerteza de si e plasticidade do verbo, se geram sobre um mesmo primado de liberdade. É porque nada se deixa definir que o mundo está exposto ao estranhamento e ao devir. O poema diz que as coisas estão sempre na iminência de serem radicalmente outras (2002: 154).

Deste modo, “Eu sou apenas / esta voz de alguém, / esta música que não vem de / nenhum sítio, ouvindo-se a si mesma”, confirma o sujeito de Pina (1984: 113). Desde o início da obra

poética que esta subjetividade se funde sobre um conjunto de vozes. Deste modo, conforme escreve Luís Quintais, é “como se houvesse aqui um deslocamento para essa região de subjectividade profunda, densa, em que o si, o «eu», é dito, e dito na intersecção de pluralizações e fragmentações que são expressão do colectivo. De outro modo, o livro é o avesso da linguagem onde a voz e o si se tornam comensuráveis” (2012: 213). Nesta linha de pensamento, a imagem que Rui Lage utiliza para definir “livro” é curiosa, permanecendo no mesmo campo lexical da voz: afirma que “é fatal que o escritor seja ‘um ladrão de túmulos’, a literatura ‘uma arte escura/ de ladrões que roubam a ladrões’, e o livro *uma boca* onde falam ‘vozes/ mortas eternamente repetidas/ desprendendo-se de passadas vidas’” (2016: 21; *italico meu*).

Manuel António Pina está em constante interrogação, enumerando uma série de dúvidas alusivas à alteridade da voz e à materialidade (ou não) do livro ou do escritor:

«Um dos dois mente, o escritor ou o livro,
acerca de qual deles escreve o outro.
Qual, ilegível, é Um? Qual é Mistério dividido?
Qual é espectro? Qual é corpo?

«Que culpa inconclusa se oculta
na leitura, a do esquecimento ou a da loucura?
Que voz irresoluta aí murmura?
Que mesma voz outramente escuta?

«E que eco ou evidência
fala na impossibilidade de falar?
Será prudente – perguntou ele – confiar
o Verdadeiro a tanta ausência?»
(2003: 333).⁴⁵

Esta voz é interrogativa e destaca-se de qualquer certeza. O poema transcrito é todo ele feito de perguntas, à exceção dos primeiros dois versos (e também eles transmitem incerteza, sem obter resolução). O percurso deste poeta é marcado pela tentativa de encontrar “[a] voz que fala, / a minha verdadeira voz de Alguém” (1984: 114) num processo cheio de hipóteses e dúvidas. Nesta poesia não há lugar para absolutos: não se sabe se “[poderá] esquecer / estes rostos, estas vozes, / e ficar diante do [s]eu rosto? // Às vezes, como num sonho, / [vê] formas como um rosto / e pergunt[a]: «De quem é este rosto?» / E ainda: «Quem pergunta isto?»” (*idem*: 105).⁴⁶ Neste sentido, considerando que não é possível a voz deste

⁴⁵ O poema “Narciso” também expressa essa fluidez do sujeito entre materialidade e espiritualidade: “Eu sou talvez aquilo que me falta / (a alma se sou corpo, o corpo se sou alma)” (Pina 1994: 208).

⁴⁶ “Estaremos a realizar actualmente o que toda uma geração, senão um século de arte e literatura moderna, desejou, e que exprimem bem as palavras de Michel Foucault: ‘Escrevo para deixar de ter um rosto?’ Quer

sujeito corresponder simplesmente à do próprio autor, ocorre uma despersonalização, que resulta do jogo do sujeito com a alteridade e com a mesmidade; deste modo, “[a] palavra poética adquire a inflexão da interrogação ontológica, dissolvendo os limites do espaço subjectivo e do lirismo meramente confessional, para atingir um elevado grau de abstracção, em que o tempo se suspende e a identidade pessoal é negada” (Reynaud 1986: 91).

A dúvida constante molda esta voz, a partir da qual o sujeito culmina na (sua própria) nomeação como um «isto», “um ‘isto’ que é um (des)concerto de vozes: ‘Isto está cheio de gente / falando ao mesmo tempo / e alguma coisa está fora de isto falando de isto / e tudo é sabido em qualquer lugar’” (Silvestre 2012a: 34). Rosa Maria Martelo identifica que esta subjetivação é “particularmente instável e descentrada: ‘Também eu (isto) não tenho história / senão a de uma ausência / entre indiferença e indiferença’”, que se verifica e se torna “facilmente numa voz de ninguém à procura do seu autor, processo que radicaliza absolutamente a des-subjectivação modernista, porquanto é propriamente um *eu* que se sabe efeito da escrita que toma a palavra a partir da palavra. Por isso, na poesia de Pina o *eu* é comutável com *isto* (que fala)” (2014: 300-305).

Contudo, aquilo que fala é definido segundo os seguintes contornos:

É o que falta que fala
do lugar do exílio
do sentido e da falta de sentido.

Tudo o que te disser
tudo o que escrever
sou eu a perder-te,

cada palavra entre
o que em mim é corpo
e é nela sopro
(Pina 1999: 272).

Apesar de o poema transmitir uma certa inquietude que resulta da perda de sentido, ela pode ser extremamente produtiva; esta poesia revela como a falta produz significado. Negar o sentido implica saber o que o sentido é ou, pelo menos, que o sentido poderia existir. Este sujeito apenas sabe que produz existência e é a partir da comunicação do seu «eu» que o faz.

dizer, para deixar de ter uma identidade social, um estatuto, um lugar desde sempre imposto; para poder devir, devir-imperceptível, devir-outro” (Gil 1997: 172).

2.3. Um rosto entre rostos

Vejo esta ausência e amo-me, porque ser uma coisa é não significar nada.

Fernando Pessoa

Entre rostos e vozes, outra voz do sujeito em Manuel António Pina é a que assina como Slim da Silva. É querer “tudo ao mesmo tempo, / pura exterioridade / sem fora nem dentro / de onde a voz, centro exterior, se evade. // (...) // E a voz que fala de isso, fora de que tempo / é a imagem de a imagem / de este Sentimento?” (1978: 97).⁴⁷ Este novo rosto, esta nova voz, este novo nome podem ser resultado do traço estrutural que Fernando Pinto do Amaral identifica na poesia de Manuel António Pina: “a principal (e muito pessoana) obsessão desta poesia: tentar saber até que ponto o eu que escreve (ou sente) o real pode afirmar-se como um eu consciente, face a um poder que o excede e lhe traça as coordenadas desse real” (1991: 166-167).

Esta representação do «eu» é compatível com o exercício moderno do autorretrato. Como escreve Eduarda Neves, “na sociedade moderna o auto-retrato afirma-se como tecnologia do eu. Através dele o indivíduo opera sobre si mesmo, sobre o seu corpo, o seu pensamento e a sua conduta, assim procurando a transformação de si” (2016: 32). Num pântano de incertezas, Pina sabe que fala sobre a sua individualidade: “A minha poesia é, parece-me, também esse olhar exterior sobre mim mesmo, e sobre mim mesmo olhando-me” (2007: 75). Na definição de Jean-Luc Nancy sobre retrato – mencionada no capítulo 2.1 –, essa representação deve ser feita em função da identidade por “ela mesma”.

Quando Pina se apresenta no seu primeiro livro de poemas, surge a “Segunda pessoa”, de nome Clóvis da Silva. Segundo Rita Basílio, essa “segunda pessoa” consiste “[n]uma personagem literária que (...) se liga parodicamente a uma explicitação poética do tema dos princípios e dos fins da literatura” (2013: 40-41). Basílio critica a tentação de identificar esta criação com o processo heteronímico de Fernando Pessoa, um entendimento que diz estar mal fundamentado. Quando o processo criativo de Pina é colocado sob a sombra heteronímica, “impede-nos de apreciar o modo divertido como algumas das questões que faziam a actualidade literária de uma época (não estritamente nacional, saliente-se) entram na poesia de [Pina] sob o olhar duplamente distanciado de um poeta que, (...) não tem, afinal,

⁴⁷ Num estudo sobre literatura autobiográfica, Clara Crabbé Rocha mostra que o «eu» é “uma representação retórica. Essa representação pode ser a metáfora ou, sobretudo, a prosopoesia – *prosopon poiein*, atribui uma máscara, um rosto – a figura ‘by which one’s name (...) is made as intelligible and memorable as face’” (1992: 47; o texto entre plicas é uma citação de Paul de Man em *Autobiography as De-Facement, Rhetoric of Romanticism*).

como escapar-lhes” (*idem*: 43). Contudo, Basílio não pretende negar a influência da obra pessoana na escrita de Pina, influência que aliás o próprio poeta assume.⁴⁸ Importa ver então como diferem os dois processos de criação de *personae* e, sobretudo, salientar o modo como Pina reinventa a problematização do sujeito.

A heteronímia, em Fernando Pessoa, “afecta o sentido mesmo da sua obra considerada na sua globalidade. (...) Pessoa procura ser ‘esses outros’, que se constituem ‘não-eus sintetizados num eu-postiço’” (Guimarães 2008: 328) – além de Pina não ter a certeza de «eu» ser um outro, os heterónimos também contêm em si “uma personalidade que seria a do autor [e] uma personificação estética que é já a do texto ou da escrita” (*ibidem*). Na célebre carta a Adolfo Casais Monteiro (13 de janeiro de 1935), Pessoa analisa “as várias subpersonalidades de Fernando Pessoa ele mesmo”, especificando qual é a parte do «eu» que cada um dos heterónimos explora.⁴⁹ Pina vê em Clóvis poemas que ele próprio escreveria; não há um programa, como se Clóvis fosse um Pina-surrealista ou um Pina-pós-modernista. Contudo, entre Manuel António Pina e Clóvis da Silva, há diferenças estilísticas que são possíveis distinguir: há um tom mais experimental em Clóvis, nos poemas “Como esta” (Pina 1974: 44) e “O que me vale” (*idem*: 46) e uma exploração fonética com brincadeiras: “para o teu amor teu amon / tu tankamon meu amor / para o teu amor tu te flamas / tu te frutti tu te inflammas” (no último).

Todavia, o próprio Pina afirma que os poemas atribuídos a Clóvis e a Slim da Silva foram um modo de se distanciar dos poemas, de os assumir sem os assumir: “uma espécie de máscara” (2007: 36) – o que vai ao encontro do entendimento de “personagem literária” que Rita Basílio defende. Assim, essas “personagens literárias” distinguem-se do processo criativo de Pessoa, que “fez [de cada] personalidade um autor” (Pessoa 1966: 95). Depois de *Aquele que Quer Morrer*, essas personagens – sem esquecer “Billy the Kid de Mota de Pina” – esbatem-se sob a alçada do nome “Manuel António Pina”. No seu processo heteronímico, Pessoa é “escravo (...) da multiplicidade de si próprio” (Pessoa 1966: 96), enquanto Pina brinca com a multiplicidade de si (e do outro).

⁴⁸ “[Jorge Luis] Borges, por exemplo, como talvez também Pound, terão tido na minha literatura (e, em geral, na minha relação com a literatura) uma influência que é para mim mais clara do que a de Pessoa. (...) Acho eu que só por inacreditável infelicidade é que algum poeta português posterior não terá sido – por acção ou por omissão, por aceitação ou por denegação, mais ansiosamente ou menos ansiosamente – influenciado por Pessoa. A mim marcou-me profundamente, sobretudo na juventude. (...) Actualmente, a minha relação com a multidão pessoana é mais saudável. Até porque, entretanto fui “apanhando” mais doenças, e tão ou mais graves (logo a seguir, e ainda nos tenros anos adolescentes, o Mário de Sá-Carneiro e o Camilo Pessanha...) Mas não estou completamente imunizado. Por isso frequento Pessoa com moderação” (Pina 2007: 15-17).

⁴⁹ “pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida” (Pessoa 1935: [s/p]).

O recreio de Pina é sintetizado por Osvaldo Manuel Silvestre, que o problematizou sob a sombra de Pessoa (momento privilegiado porque em 2012 já estava editada a obra completa de Pina):⁵⁰ “Em rigor, nos textos desta fase fundadora, Pina encena o Grande Teatro do Sujeito, (...) produzindo *heterónimos paródicos* (Clóvis ou Slim da Silva), mas sobretudo parodiando a *ilusão do nome como lugar identitário*” (2012a: 34; itálicos meus).

No texto “Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática”, Fernando Pessoa reflete sobre o seu processo heteronímico:

temos o poeta que é uma criatura de sentimentos vários e fictícios, mais imaginativo do que sentimental, e vivendo cada estado de alma antes pela inteligência que pela emoção. Este poeta exprimir-se-á como uma multiplicidade de personagens, unificadas, não já pelo temperamento e o estilo, pois que o temperamento está substituído pela imaginação, e o sentimento pela inteligência, mas tão somente pelo simples estilo. Outro passo, na mesma escala de despersonalização, ou seja de imaginação, e (...) teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica (1966: 107).

Não é difícil rever Manuel António Pina como esse “poeta que [é] vários”, que uniu as suas personagens pelo estilo. Toda a sua obra tende para uma “despersonalização, ou seja (...) imaginação”. Maria João Reynaud também identifica que a poesia de Pina atinge essa “despersonalização” definida por Pessoa “em que o poeta sente ‘não já porque sente, mas porque pensa que sente’” (1986: 91-92).

Mesmo Manuel António Pina clarifica que essas personagens literárias não são heterónimos:

Clóvis da Silva é alguém que eu (não tenho melhor palavra à mão do que ‘eu’) vejo a escrever algumas coisas que escrevo. Não um heterónimo, talvez antes um ortónimo da literatura ela-mesma (isto é, da outra). Porque, repare-se, é alguém que, justamente, anuncia a morte da ‘litratura’ (e o Littré é a metáfora aparente de uma literatura canónica), e se propõe a enterrá-la, ou ‘emperrá-la’, com a colaboração de um ouro que, sendo Flávio dos Prazeres, é também Plágio dos Fazeres... (2007: 21)

Enquanto os heterónimos são desdobramentos e, em conjunto com o ortónimo, funcionam como uma estratificação do «eu», entre Pina, Clóvis e Slim da Silva, a linha entre um «ortónimo» e «heterónimos» é esbatida, como se todos – até Pina – fossem criações de alguém exterior.⁵¹ Contudo, é num diálogo com o «outro» (o leitor?) que encontra a legitimação da sua existência: “Ouvindo-te tenho a certeza de que sou real, e de que também tu és, fora de mim, real” (Pina 1999: 264). É importante salientar que, no entendimento do

⁵⁰ Nesta fase final, Silvestre já aproxima Pina de “Borges poeta”, afastando-o de “Pound ou Eliot ou Pessoa matriciais”.

⁵¹ Segundo o princípio de “Se sob um rosto há outro rosto, / e outro, e outro, sob um morto / outro morto, desconhecido” (Pina 1994: 192).

autor, “Pessoa é, frequentemente, o nome que se atribui à modernidade (assim tem sucedido com a minha poesia, onde se tem identificado como ‘pessoana’ muita coisa, até a questão identitária, que é apenas moderna)” (*idem*: 15-16).

O estilo tipicamente paradoxal de Pina é sucessor de afirmações pessoanas como “Nunca lá estive – mas acaso sou eu quem escreve?” (Pessoa s/d f: s/p). As sobreposições temporais são uma grande marca do seu estilo: “Na estrutura da quadra, no jogo conceptual do paradoxo, Pina decerto herda a lição de Pessoa. (...) o dia ‘repousa’, porém ‘virá’, porém ‘há muito, muito tempo’. Presente, futuro, passado – mas também enunciação agora e morte outrora –, todos os tempos se dobram, incluem, multiplicam, reflectem” (Eiras 2014: 52-53). O extremo deste paradoxo talvez seja que se escreve para se ser, ao mesmo tempo que se tem a consciência de que “[se] escreve sempre *com* e *contra* o passado. A minha poesia não escapa a essa regra, nem, certamente, à da ‘ansiedade da influência’. Acontece porém que, ao longo dos anos, fui construindo uma relação muito paciente com a minha poesia, dela não esperando hoje o que ela me não pode dar, uma identidade” (Pina 2007: 21).

As considerações de Eduardo Prado Coelho são cruciais para entender de que modo Pina “reescreve” Pessoa:

diria que é um Pessoa aparentemente sem ‘pathos’, num tom deliberadamente menor, um Pessoa oriental, vagamente enigmático (...). Nada do estrepitoso Pessoa ocidental, dividido entre a poesia e a vida, entre a razão e a emoção. É, no seu jeito infantilmente lógico (que nos textos para crianças se torna brincadamente adulto), um Pessoa que entrou no mundo de Alice e que nele gosta de jogar como um gato com o seu novelo de palavras. A relação entre o sujeito e o outro é aqui desdramatizada e estratificada (2001: s/p).

Ao escrever sobre o sujeito, ao explorar os contornos do real e do irreal (e o modo como se estreçam), Pina cria um jogo e está consciente de que não há resposta final, apenas muitas perguntas (e muitas vozes) que se sobrepõem.

2.4. Para lá da máscara, para lá do espelho

Oh, como vai ser engraçado quando me virem
deste lado do espelho e não puderem vir ter comigo!

Lewis Carroll, *Alice do Outro Lado do Espelho*

A presença de Lewis Carroll na poética de Manuel António Pina é explícita desde o livro de estreia do poeta português, que contém duas epígrafes daquele autor. Ambas são excertos do livro *Through the Looking-Glass* (1871), que relata a viagem de Alice a um país

que se estende atrás de um espelho, lugar do *nonsense*, imaginário e onírico. A primeira epígrafe é lapidar, como se se tratasse de uma introdução à estreia de Pina: “‘The time has come’, the Walrus said, ‘to talk of many things: of shoes – and ships – and sealing-wax – of cabbages – and kings – and why the sea is boiling hot – and whether pigs have wings’”; permite, imediatamente, circunscrever que esse livro tratará (e, quiçá, também os posteriores) de assuntos triviais como “shoes – and ships – and sealing-wax”, outros de caráter mais reflexivo como “why the sea is boiling hot” e o hipotético “whether pigs have wings”. Uma apresentação, no mínimo, sugestiva, pois o título do livro anuncia que é “apenas um pouco tarde”, enquanto a epígrafe prenuncia que é o momento de falar de assuntos vários: “‘The Time has come’, the Walrus said, ‘to talk of many things’”. A outra epígrafe, que precede a segunda parte do livro intitulada “Segunda pessoa”, dita: “‘Well, now that we have seen each other’, said the Unicorn, ‘if you’ll believe in me, I’ll believe in you. Is that a bargain?’”. Ambas as epígrafes permitem contactar com o mundo ficcional e ambas são excertos de diálogos; não obstante, os poemas de Pina distinguem-se desta forma de diálogo, uma vez que não há uma interlocução efetiva entre personagens. Todavia, o tom desses poemas induz um diálogo possível, latente, subentendido. Como se verá de seguida, o caráter dialogal destes poemas abrange ainda o próprio leitor.

A “segunda pessoa” apresenta Clóvis da Silva: uma entidade que, segundo a sugestão do título, é distinta do sujeito que se apresentou até então. A epígrafe estabelece um pacto que só funciona se for recíproco: a existência de um depende da aceitação do outro, como se esse acordo fosse com o próprio leitor. Todavia, antes de “Clóvis”, há “Billy the Kid de Mota de Pina”. A sucessão de nomes diferentes poderá pressupor identidades diferentes? Ou há um jogo com a seriedade do nome enquanto correspondência e sinónimo de uma identidade?

Sobre “Billy the Kid”, Rita Basílio esclarece:

Num certo sentido seria possível dizer que [Pina] entra na sua própria poesia sem nome próprio. A par dos nomes de família ou dos sobrenomes do autor – ‘Mota de Pina’ –, ‘Billy the Kid’ ocupa o lugar que cabe ao nome próprio do autor (Manuel). Não se trata tanto de fazer uma brincadeira com o nome de autor, como de um modo, paradoxal, de tomar a sério a questão do nome próprio e da assinatura (2013: 38-39).

A exploração da potencialidade de diferentes nomes para problematizar a construção de uma identidade (controvérsia que permanece em livros posteriores) coincide com o recreio de *O Outro Lado do Espelho*. Num episódio entre Alice e um mosquito-do-outro-lado-do-espelho, o mosquito interroga se os mosquitos (do lado de cá do espelho) respondem pelos nomes que lhes dão. Uma vez que, efetivamente, eles não respondem, Alice informa:

o nome “[n]ão é útil para eles mas é-o para as pessoas que os chamam, suponho. Se não, por que razão haviam as coisas de ter nomes?” (Carroll 1871: 45). Seguindo este modo pragmático de problematizar a questão, Pina oferece vários nomes ao leitor, uma vez que, na história de Alice, o nome tem de significar algo ou pelo menos corresponder a um traço da pessoa: “Flávio” é facilmente confundido com “Plágio” (“aliás, Plágio dos Fazeres”). Esta ideia parte do diálogo entre Alice e Humpty Dumpty; este confia que o seu nome reproduz o formato do seu corpo (ovo-humanóide): “Quando eu utilizo uma palavra (...) ela significa exactamente aquilo que eu quero... Nem mais nem menos (...) Têm um feitio, algumas delas... Especialmente os verbos, são os mais orgulhosos... Com os adjectivos pode-se fazer o que se quer, mas não com os verbos!” (*idem*: 89). Pina brinca com os tempos e modos verbais reinventando a percepção temporal, sem esquecer que, quando diz “casa” ou “infância”, é necessário ter em conta a construção (e reinvenção) desses signos. Esta exploração linguística “carreg[a] quase sempre uma sofisticação intelectual que põe em causa o mundo das nomeações ou das representações canónicas, que desmoraliza, desconstrói ou critica o mundo das convenções, e que pode perturbar o *nonsense* e desembocar no riso”, como escreve Arnaldo Saraiva (2012: 106); este papel de nomenclador assemelha-se ao de certas personagens de *Do Outro Lado do Espelho*, nomeadamente Humpty Dumpty e o senhor vestido de papel branco.

Nesta história do outro lado do espelho, também há um bosque onde nada tem nome. Quando Alice tem oportunidade de entrar, esquece-se de todos os nomes: “entrar no... No... No *quê*? (...) Quero dizer debaixo... de... Debaixo de... Ora, debaixo *disto*! (...) Como se chama? Creio que não tem nome... Ora, não tem mesmo! (...) E agora, quem sou eu?” (Carroll 1871: 48). Este lugar é o da ausência de todos os nomes e, consequentemente, da anulação da identidade (sem nome, Alice não sabe quem é). Saindo de lá, Alice já se lembra quem é. É um lugar que implica esquecer o nome, como um lugar de condição especial (em que seria possível “nenhuma palavra, nenhuma lembrança”). O interessante é que Alice recorre a um dístico para precisar algo quando faltam os nomes, o que coincide com o processo de Pina para nomear a sua identidade poética. Depois de gastar os nomes, há os dísticos (cf. subcapítulo 1.1). Uma ideia reforçada por Osvaldo Manuel Silvestre identifica nesta tendência de ser nomeado como “isto” uma mescla de vozes, que resulta “quer a perda radical do autor como sujeito e nome próprio” (2012a: 34).

No estudo *Fotografia e Narcisismo* (2000), Margarida Medeiros aborda o corpo representado no autorretrato contemporâneo como um corpo fragmentado. A exposição fotográfica desse corpo potencia a acentuação dessa fragmentação por meios mecânicos.

Uma vez que a integridade do «eu» não é exclusiva das artes plásticas, “[n]a confrontação solitária com o «duplo» de si, a imagem ao espelho, o Eu fragmenta-se e auto-destrói-se, garantindo doravante uma identidade centrada na obsessão com a morte e com a necessidade de a representar” (2000: 109). Medeiros defende que há um retorno de Narciso; na modernidade, é um “Narciso menos cósmico e mais carnal (humano) do que na mitologia grega. Um Narciso ao espelho que, continuando a não se reconhecer tal como no mito, nos surge, agora, despedaçado” (2000: 109).⁵² É então que esse espelho reflete “[a] duplicação de si [e] surge como suporte da exposição de um Eu fragmentado (...) [em que] essa fragmentação ou morte exibida na representação de si, esse sacrifício do corpo, estratégia utilizada por um número crescente de artistas contemporâneos, é uma das características da modernidade” (*idem*: 109-110). Assim, a representação do corpo é como uma afirmação de identidade, ao mesmo tempo que o retrato é uma representação que “começa por determinada pela consciência da morte, pela noção de brecha ou de falha sentida pelo ser humano, a partir do momento em que se percebe a si próprio como um ser finito, que pode desaparecer um dia” (*idem*: 35).

Em versos como “Quando eu me calar / saibei que estarei diante de uma coisa imensa. / E que esta é a minha voz, / o que no fundo de isto se escuta” (Pina 1984: 105), o tom é assertivo e corresponde à certeza de que o sujeito vai morrer (calar-se). “[O] silêncio da morte” é “o único silêncio que fala (e falará)” – (só “aí, no fundo da morte, se celebram/ as chamadas núpcias literárias, o encontro do / escritor com o seu silêncio”) (Lage 2016: 34). Aquilo que “no fundo de isto se escuta” corresponde ao conhecido inefável que está presente na obra poética de Pina, algo a que a linguagem não consegue corresponder, porque “é não só a casa do ser como a tradução do ser, e, como qualquer tradução, é traição ao traduzido, é desvio, diferença. Alguma coisa fala dentro do poema, mas fala aí como coisa calada: ‘Mas não arranjo maneira de entrar no poema/ e de sair de mim’” (*idem*: 37).

Num poema como o seguinte, o sujeito discorre sobre os efeitos das “palavras”, mostrando que obter um “sentido” não parece um triunfo:

As palavras depõem
contra o coração,
que não quer dizer nada
nem ouvir nada.

As suas mãos alheias
tocam balbuciando
o meu coração.

⁵² Há um poema intitulado “Narciso” na obra de Manuel António Pina (1994: 208). Neste, o espelho é o olhar de outra pessoa: “Se me olhas sou eu que me contemplo”.

Como se lhes negará o meu coração?

A baba do sentido
devassa a minha boca
com sórdidos ouvidos.
Como me calarei? Sem que palavras?

Oh, apenas um instante de silêncio,
uma palavra de
harmonia e solidão,
de morte e de indistinção!
(Pina 1999: 237)

No retrato de palavras que Manuel António Pina elabora na literatura, importa interrogar: o que será o espelho de Pina? O que significará o outro lado do espelho? “Um espelho, um olhar / onde me ver; / um silêncio onde escutar / as minhas palavras; algo como uma vida para viver” (Pina 1999: 236). Seria a literatura “*La fenêtre éclairée*” (título do poema transcrito) através da qual constrói uma forma de se ver? Pina é Alice que muda o seu rosto segundo a sugestão de Humpty Dumpty (Carrol 1871: 96). Na presença de mais do que um nome a identificar o sujeito poético, poder-se-ia pensar se há vários rostos e vários retratos. Quando o sujeito aborda a receção dos seus livros, refere outros “espelhos”, numa clara referência à abordagem que a crítica fez à sua obra em função de outros estilos “passados”: “Chamaram-vos tudo, interessantes, pequenos grandes, / ou apenas se calaram, ou fecharam os longos ouvidos / à vossa inútil voz passada / em sujos espelhos buscando / o rosto e as lágrimas que (eu é que sei!) / me pertenciam, pois era eu quem chorava” (1992: 174). Contudo, esses “espelhos” – que são um registo – não deixam de acarretar a incerteza da representação: “se a própria consciência disso é ilusão, / se a Palavra escreve através de palavras, de verbos e de / substantivos partilhando a mesma ilusão, / como um espelho reflectindo-se a si mesmo, uma sombra, / (...) / são fugazes reflexos desse olhar” (1999: 254).

Através do sacrifício do nome, Pina vai além da mera nomeação como identificação de um rosto, como garantia de uma identidade (ainda que esteja condenado a usar, efetivamente, palavras). Na sua poética, as palavras são um suporte que funcionam como um “espelho”, no qual o sujeito se reflete; mas palavras, espelho e sujeito não passam de palavras. Esta poética tenta seguir a estrutura de um mundo como o *do Outro Lado do Espelho*: de subversão, de exploração, de imaginação, sem descartar a dúvida e sem ceder definições absolutas.

3. Memória ou o tempo circular

Talvez percorramos uma rota circular
através da curvatura do espaço e do tempo
onde haveremos de nos reencontrar

Manuel António Pina, *Os Livros*

3.1. “A quarta porta”: desconstruções temporais

The Great Way has no gate,
A thousand roads enter it.
When one passes through this gateless gate,
He freely walks between heaven and earth

The Gateless Gate

A memória, um dos temas centrais da poesia de Pina, é crucial na tarefa de reinvenção do sujeito e revela-se estrutural no modo como o tempo é apreendido e representado. Conforme o próprio autor afirma, “a matéria da poesia [é] fundamentalmente a da memória, incluindo a memória da própria poesia (e não deixa de ser curioso que a primeira função social da poesia tenha justamente sido a da memorização)” (Pina 2012a: 139). Como se verificou no subcapítulo 1.1, os contornos temporais explorados nesta poética não se definem por uma perceção linear.⁵³ A representação não-linear do tempo é fundadora de um discurso que, pelo uso de diferentes tempos verbais na descrição do mesmo episódio, institui novos modos de apreensão. Quando o sujeito escreve sobre o tempo passado, o discurso envolve-se numa cronologia circular, porque resulta da tensão da memória que se situa entre duas forças: a memória de um passado ausente e a exposição dessa memória enquanto realizada no presente.

De noite, à porta, clamam
as vozes terríveis do passado.

Em qualquer sítio fora de mim
há estas tílias, este jardim,
e há eu a estar lá em mim
e isto lembrando-se em mim
(Pina 1984: 118).

⁵³ Rita Basílio, defendendo que a poesia de Pina é um processo de “desaprendizagem”, identifica nesta exploração do tempo um método de reinvenção: “Em [Pina], o desejo de desaprender responde à mesma experiência da aprendizagem do tempo que é o da sua poesia, uma experiência que advém, reitero, da desconstrução da linearidade progressista moderna, que toma o tempo como um caminho evolutivo em direcção a um futuro irredutível que está menos por vir do que programaticamente determinado à partida” (2013: 20).

O poema transcrito transmite um ponto de ausência do sujeito e é sintomático que pertença a um livro intitulado *Nenhum Sítio*: haverá um sujeito que está em nenhum sítio? Que pertence a nenhum sítio? Ou na memória não há sítios físicos? Um “nenhum sítio” que leva ao ponto de que “[s]em antes, nem depois, nem agora. / É o infalável que fala” (*idem* 1999: 231).

Os Papéis de K. (2003) é uma narrativa essencialmente sobre a ficcionalização da memória. A memória é analisada como uma matéria altamente moldável, de tal modo que qualquer demonstração da realidade é posta em causa: “não são porém os factos também memória, e memória de memória?” (Pina 2003a: 8). A memória também é fulcral no que se relaciona com a expressão do sujeito: “O que quer que a memória seja, é ela que nos permite dizer ‘eu’ ou perguntar ‘quem?’” (*ibidem*). Como destaca Eduardo Prado Coelho, o livro trata “a dificuldade em utilizar os materiais da memória” porque se encontram “envolvidos num movimento de desfalque que resulta de o presente deslizar permanentemente para o passado” (2003: 86). Pina problematiza, logo no início do livro: “se calhar não me recordo de factos mas da minha recordação deles” (2003a: 7). Uma vez mais, recusa-se a existência da factualidade, ou do acesso a ela; escreve-se antes uma memória-da-memória-dos-“factos”. Além de saber que escrever é memorar, Pina reconhece a precariedade desta representação, em que as palavras são como a presença de uma ausência (tal como o mecanismo da memória: o que está presente na memória está ausente no mundo dito real).

⁵⁴ A memória também faz parte do desconhecido e não é necessariamente colocada no passado: “[n]ão estou, no entanto, seguro de que a minha memória (não me refiro às coisas passadas, mas a essa confusa parte do presente a que chamo memória) me pertença a mim, isto é, àquele que se lembra” (Pina 2003a: 8). Assim, esta percepção do tempo torna-se uma amálgama, onde não há fronteiras entre passado, presente (e até futuro): há, sim, memória.⁵⁵

⁵⁴ “Uma coisa que existe: memória. Porque está tudo a ser dito sucessivamente (tempo, mesmo partido da hipótese de que não pode ser tudo sido ao mesmo tempo, isto é, que tempo é as palavras que me faltam). Memória, ou tempo, ou palavras, ou a falta de as palavras ou de qualquer coisa, alguma coisa existe: a falta de alguma coisa” (Pina 1978: 93).

⁵⁵ Em *Do Outro Lado do Espelho* (Lewis Carroll, 1871), num mundo em que tudo é ao contrário e até se vive para trás, há uma grande vantagem segundo a Rainha Branca: “é que a nossa memória funciona nos dois sentidos”. Ao que Alice responde: “Tenho a certeza de que a minha só funciona num sentido. Não posso lembrar-me das coisas antes delas acontecerem” “É uma espécie fraca de memória que só funciona para trás – concluiu a Rainha” (Carroll 1871: 71-72). Ao mesmo tempo, de um modo bastante acessível, Pina ilustra esta conceção: “Eu lembro-me como nós hoje nos lembramos da nossa morte. Eu lembro-me que quando era miúdo pensava no ano 2000 e pensava que teria 57 anos, já era muito grande, ansiava não chegar a essa idade. Portanto, nós também nos lembramos no nosso futuro” (*apud* Nogueira 2012: 231).

O poema “A quarta porta” (*idem* 1978: 87) explora a quebra da linearidade temporal; o sujeito começa por se interrogar: “como poderei não / saber o que não sei?”; de seguida, indaga: “regressarei alguma vez / a tudo o que há-de vir?”. Ambas as interrogações introduzem, num tom quase ingénuo, os limites dessa conceção linear: é lógico que se perceba que não se saiba aquilo que não se sabe. E como se regressa ao que está para vir? É simples: “O que está atrás de ti // é a tua imagem / que o Futuro persegue”. A convencional tríade temporal (passado, presente e futuro) é reorganizada, sendo possível que o futuro – e não o presente – persiga algo que pertence ao passado (sendo que “está atrás de ti”). O sujeito também afirma que “[está] cada vez mais longe de qualquer coisa” e parece ser a razão desta busca por algo que falta. O poema esclarece que é uma hipótese epistemológica, uma vez que “[e]ste é um lado de tudo”, enquanto “o outro é o mesmo e o outro”.

Nas notas no fim deste livro, e a propósito de “A quarta porta”, Pina remete para “Encontro na Baía” (narrativa gráfica que se encontra no livro *Sob o Signo do Capricórnio*) de Hugo Pratt, com a seguinte citação desse autor: “A quarta porta está no labirinto das perguntas e das respostas, no silêncio das línguas...”. Assim, “a quarta porta” de Pina deriva da quarta porta de Hugo Pratt. A quarta porta de Pratt é virtual, considerando que não tem qualquer referência concreta. Uma vez que “a quarta porta” de Pina deriva da de Pratt, é possível identificar pontos de contacto entre as duas e reconhecer traços da poética de Pina: muitas perguntas e apenas silêncio (das respostas; até que ponto as perguntas não são também respostas?).⁵⁶ Uma vez que o discurso de Pina sugere desestabilizar a perceção das coordenadas do tempo, não é difícil associar esta “quarta porta” a uma quarta dimensão espacial, enigmática. Uma porta que seria de acesso ao infinito? A procura de algo que falta ao sujeito é relatada pelo poema “A porta” (Pina 1984: 112): “alguma coisa fora de mim / [que] está escondida em mim” e “Talvez estas lágrimas / não me pertençam nem este momento”); há uma porta de teor real, um obstáculo a ultrapassar para atingir essa coincidência plena entre sujeito e fora-do-sujeito: “Que porta física / tenho que passar?”.

É curioso que Arnaldo Saraiva use termos semelhantes no artigo “Espelho hesitante” (1993) para definir que a poética de Pina se confronta “tanto com o problema da ciência e da nesciência com o ‘espelho hesitante’ do mundo, ou com a ‘porta’ que liga a física e a metafísica” (1993: 15). Contudo, esta poética não pretende solucionar o problema, foca-se

⁵⁶ Martelo identifica esta interrogação constante como a que está presente na infância: “Na década de 1970 podia-se continuar a escrever, mas sem ingenuidade, digamos assim (...) e a obra de Manuel António Pina insiste num profundo desejo de ingenuidade, daquela ingenuidade própria das coisas primeiras e inteiras, puramente novas, livres da sombra de outras coisas. Pina chamou infância a esse desejo de ingenuidade. E falou muito dela. E também com ela; e mesmo como ela – imitando-lhe o perguntar” (2014: 303).

em questionar a percepção comum – neste sentido, importa lembrar a célebre máxima de William Blake, “If the doors of perception were cleansed, everything would appear to man as it is, infinite” (*The Marriage of Heaven and Hell*, 1793), em que o acesso à compreensão total dos fenómenos está vedado, precisamente, por “portas”. A “porta” de Pina parece coincidir com as portas da percepção de Blake, enquanto barreira à percepção do infinito. A título de exemplo, o poema “A um homem do passado” (1989: 127) engloba novamente uma “porta”. Descreve-se um tempo plural (“[e]stes são os tempos futuros que temia”), em que um homem está perante uma porta: “Tu ainda tinhas essa porta à mão / (Aposto que a passaste com uma vénia desdenhosa)”. O verso é ambíguo: não podemos saber se o homem terá apenas passado em frente à porta, ignorando-a, ou se entrou por ela (para onde?). Por causa disso, “[a]gora já não é possível morrer ou, / pelo menos, já não chega fechar os olhos”.

Numa leitura do poema de Ruy Belo “Ácidos e óxidos”, Manuel António Pina explicita que “a poesia é uma apropriação particular do mundo (e da memória) pelas palavras (‘uma aventura da linguagem’, na expressão de Ruy Belo)” (2002: 364). No início dessa “aventura da linguagem”, estabelece que “[o seu] trabalho / é destruir, aos poucos, tudo o que me lembra” (Pina 1974: 17). Um título marcante como *Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança* (1999) sugere também, sucintamente, que sem discurso não há memória. O poema “[Escrito de memória]” (1999: 242) é feito de alíneas, como se fossem apontamentos, o que sugere uma produção intempestiva, de pouca elaboração, dispersando várias pistas de leitura. Esta produção “escrita de memória” revela como a memória se expressa: fragmentada e aleatória.

(...)
 7. Uma palavra só, aguardando,
 uma palavra que basta dizer ou não dizer,
 abrindo caminho entre ser e possibilidade
 8. O que eu não sou capaz de dizer dizendo-me
 9. Eu (um lugar vazio) para sempre
 (...)
 11. Esse país estrangeiro, o tempo

Este discurso inconsequente exemplifica o trabalho de destruição: basta dizer uma palavra (ou não), aquilo que o sujeito não é capaz de dizer acaba por ser aquilo que o define, o tempo é um lugar... Como Eduardo Prado Coelho determina, “o espaço privilegiado das oposições é o da linguagem e o da memória” (1999: s/p); Pina toma proveito dessas oposições e explora-as. Quanto à contribuição da memória na construção de um «eu», Luís Miguel Queirós afirma: aquilo a que Pina “por comodidade gramatical chamava ‘eu’ era um

composto circunstancial de memórias, e que estas incluíam, no seu caso, os livros que lera e os filmes que vira” (2012: s/p).

Uma pergunta como “[e]m que praça da minha memória / eu e tudo somos memória?” (Pina 1984: 119) sugere que a memória poderá ser o recetáculo de toda a identidade. Neste verso, Fernando Pinto do Amaral reconhece que “[a]o transfundir o *eu* para o mundo que o cerca, esta poesia permite, portanto, que a vida se dilua numa inconsistência sensorial em que tudo vive de imaterialidade da memória e das suas imagens, só aí *existindo*, de facto” (1991: 166-167). Se é possível uma existência efetiva ou não, há um ente que se funda no discurso, num tom sempre hesitante: “Talvez também eu seja uma lembrança diante / da lembrança de uma casa também morta, / e talvez ela me abra finalmente a porta / e as escadas brilhem e o corredor cante” (Pina 1992: 168).⁵⁷

3.2. Escrever com e contra a melancolia do não-permanecer

Como se sabe, o *Fedro* de Platão contém um diálogo entre o rei Tamos e o deus egípcio Theuth, inventor da escrita (entre outras artes). Theuth argumenta que a sua invenção “é um ramo do conhecimento (...) que tornará os Egípcios mais sábios e de melhor memória. Está pois descoberto o remédio da memória e da sabedoria” (Platão s/d: 120). Contudo, um dos defeitos apontados pelo rei consiste em “essa descoberta provoca[r] nas almas o esquecimento de quando se aprende, devido à falta de exercício da memória, porque, confiados na escrita, *é do exterior, por meio de sinais estranhos, e não de dentro*, graças a esforço próprio que obterão as recordações. Por conseguinte, não [é] um remédio para a memória, mas para a recordação” (*ibidem*; itálico meu). A designação “signos estranhos” que pertencem ao “exterior” evoca a demarcação que Pina elabora entre o lado de dentro e o de fora, sobre a qual iremos discorrer.⁵⁸

É inegável que escrever é um modo de presença. No meio de tantas incertezas, como a efetiva existência de alguma coisa, há uma questão pertinente: “Quem poderá, no entanto (é possível começar por aqui), negar que isto está a ser sido a ser escrito?” (Pina 1978: 93). Pina não põe em causa a veracidade das suas memórias; aceita que essas memórias são

⁵⁷ Um poema que dialoga diretamente com este e que retoma a ideia de uma porta com acesso ao zénite da percepção é “[À beira do princípio]”, com versos como: “Aquilo que o Visionário vê é o que / o vê a ele do alto do Futuro / (...) // (O que regressa ao sítio de onde nunca saiu / é o mesmo que nunca lá esteve, / o que sobe a escada e transpõe a porta / que dá para toda a parte)” (1978: 88).

⁵⁸ Como exemplo, basta anotar os seguintes versos: “Os meus sentidos expulsaram-me de mim, / desamarraram-me de mim e agora / só me lembro pelo lado de fora” (Pina 2001: 287).

material de construção de um mundo e o seu discurso prolifera a partir daí, sendo a memória um modo de explorar ficções. Por conseguinte, Rui Lage questiona até que ponto a memória é “ficção retrospectiva” (2016: 63), devido à sua mutabilidade.

Enquanto “[u]ma recordação chega / para fender os alicerces, / a dúvida rasga as cortinas” (Pina 1991: 154). Luís Quintais identifica este aspeto estrutural na poesia de Pina: “O poeta da duração é também o poeta da melancolia. Em grande medida, a linguagem é já uma forma truncada de acesso à fortuna da duração. A linguagem é um instrumento melancólico porque reivindica a descontinuidade, a cesura, a fragmentação” (2012: 212). Assim, este discurso, que cria e também explora essa “dúvida”, seria como um evento pontual: seria a tal presença sem duração. Contudo, disto a presença é realçada: ela existe nesse preciso momento, o da enunciação (e o da leitura).⁵⁹ Apesar de tudo, algo permanece. Além deste juízo que identifica a linguagem como uma forma melancólica em si, o que parece crucial é o que se pretende alcançar. Nas palavras do autor:

No fim de contas, uma das coisas que me leva a escrever – (...) [em] *Os Livros*, isso está muito explícito – é o tentar descortinar, para lá da memória, para lá daquilo que a memória fez de nós, para lá da memória da própria linguagem, o que existe. Se é que existe alguma coisa, no fundo disso. Aquela voz inicial e pura, como também digo num poema, ‘não embaciada por nenhuma palavra e nenhuma lembrança’ (Pina 2007: 42).

Este “tentar descortinar” indaga simplesmente, sem qualquer objetivo de encontrar a Resposta ou chegar a alguma conclusão. Num tom de possibilidade, este é um discurso alimentado pela dúvida – dúvida que não paralisa, que alimenta e cria. Se “[p]ouca coisa são as palavras / e é o que me resta, / o seu ouro derramado / sobre as lembranças” (*idem* 1994: 223), são essas mesmas palavras que dão (alguma) forma às lembranças. O poeta tem consciência “de que a memória pode esconder alguma coisa (...) [que] não me revela, que me impede de conhecer, de contactar. Aquilo que está debaixo da memória, provavelmente, será o próprio Ser” (*idem* 2007: 42-43).

Assim, nesta elaboração de um «eu», há vários «eu»: um que recorda, um que narra, um que é recordado, um que é narrado, um que constitui (ou tenta construir) a sua própria identidade e que se relaciona com o eu do passado, um que é memória...⁶⁰ Todavia, também

⁵⁹ Quando Maria Augusta Silva pergunta, numa entrevista, “[e]xistindo a eternidade, será ela a total ausência de tempo?”, Pina responde: “A eternidade existe. É o que queremos dizer quando dizemos, por exemplo, ‘este momento’” (Pina 2007: 60).

⁶⁰ O poema “Forma, só forma” contém várias formas de «eu» e de memória. Por uma questão de economia, anotarei apenas os versos mais notórios do que pretendo defender: “Brincarei ainda na infância / lembrando-me agora? E que recordação me pensa a esta hora? // (...) sou também lembrança / de alguém em algum sítio” (Pina 1994: 222).

é necessária a outra face desta moeda, como lembra Marc Augé, em *Les Formes de l'Oubli* (1998): o esquecimento. Um poema (à partida paradoxal) engloba as duas faces:

A morte e a vida morrem
e sob a sua eternidade fica
só a memória do esquecimento de tudo;
também o silêncio de aquele que fala se calará.

Quem fala de estas
coisas e de falar de elas
foge para o puro esquecimento
fora da cabeça e de si.

O que existe falta
sob a eternidade;
saber é esquecer, e
esta é a sabedoria e o esquecimento.
(1978: 85)

A epígrafe que acompanha este poema é de *Tao Te King*: “Sair é viver / entrar é morrer”. Este poema altamente paradoxal de Manuel António Pina estabelece uma nova perspetiva. Na estrofe final, curiosamente, é o esquecimento que coincide com a epistemologia. É importante anotar desde já que “lógica e significado, com a sua inerente dualidade do pensamento e da linguagem é propriedade do pensamento e da linguagem, mas não do mundo real. O mundo concreto, não-verbal, não contém quaisquer classes ou símbolos que signifiquem qualquer outra coisa além deles próprios”, segundo Alan Watts (1957: 83). Assim, nesta problematização entre recordar e esquecer, do mesmo modo que “quem fala de estas coisas” também tende a pertencer ao lado do esquecimento, prevalece o sujeito que reconhece a dificuldade de algo permanecer. Nesta poética, o transitório pertence a um sujeito para quem “tudo era memória, acontecia / há muitos anos, e quem se lembrava / era também memória que passava, / um rosto que entre os outros rostos se perdia” (Pina 1991: 153). O «eu» é memória, e tão passageiro quanto ela.

Quando afirma, “Hoje sei: escrevo / contra aquilo de que me lembro, / essa tarde parada, por exemplo” (1999: 240-241), há claramente um trabalho de desconstrução das memórias. A infância é, indubitavelmente, uma componente que estrutura o discurso ontológico de Pina. Como parte da sua memória, Pina seleciona-a e explora-a (exagera-a, maximiza-a – no sentido em que dá um maior grau de importância à infância do que a outras fases da vida). Contudo, a infância do sujeito de Pina nunca será a infância em si mesma: apenas existe um sujeito que enuncia palavras que remetem para memórias presentes de acontecimentos passados. De certo modo, apenas acede a uma infância fictícia; a infância é o tempo sem língua (como a etimologia sugere), agora feita de palavras. Não obstante, “[a]s

palavras fazem / sentido (o tempo que levei até descobrir isto!), / um sentido justo, feito de mais palavras. (...) // Volto a casa, / (...) // Entre o que regressa / e o que partiu um dia / ficaram palavras; talvez (quem sabe?) algum sentido” (Pina 1994: 205); O discurso de Pina, apesar dos vários mecanismos de distanciamento, organiza-se em torno da primeira pessoa – no sentido em que Arnaldo Saraiva observou: “[t]ratando-se de uma poesia que tanto fala da ‘voz’ sem sujeito, ou tanto desmoraliza a ideia de ‘propriedade’ humana, é curioso notar como ela manifesta uma estilística ou um estilo dos mais pessoais da moderna poesia portuguesa” (1993: 15) –, essa primeira pessoa é sinal de exploração da memória individual, a partir da qual o sujeito se constrói.

Este sujeito procura algum sentido na memória de longa duração (uma vez que se recorre essencialmente à da infância); contudo, ao lembrar-se recorrentemente dela já está a interferir com a própria lembrança. Se a memória pode ser alterada, onde reside qualquer credibilidade de existência? É possível relembrar episódios da memória ao ponto de criar uma que nunca existiu. Assim, “o sentido que tudo isto possa ter / é ser assim e não diferentemente, / um vazio no vazio, vagamente ciente / de si, não haver resposta / nem segredo” (Pina 2001: 289). Numa atitude que pode parecer exasperada, o sujeito pede: “*Senhor, permite que algo permaneça, / alguma palavra ou alguma lembrança, / de alguma coisa possa ter sido / de outra maneira, / não digo a morte, nem a vida, / mas alguma coisa mais insubstancial. / Se não para que me deste os substantivos e os verbos*” (1994: 194). Contudo, tudo culmina na consciência de que “«Talvez tudo de indiferente / modo permaneça, / a carne dos vivos e a carne dos mortos; // o rosto e a imagem / no espelho pertençam / a algum lugar coincidente; // e haja uma porta de saída / dando para uma única vida, / uma vida morta, sem memória e sem remorsos // e sem recomeço” (*idem*: 204). A aceitação desta indiferença é compatível com algo que, na perspetiva de Alan Watts, se distingue de um niilismo disfórico: “a insistência hindu-budista sobre a impermanência do mundo não constitui a doutrina pessimista e niilista que os críticos ocidentais normalmente crêem que ela seja. A transitoriedade só é depressiva para a mente que insiste na tentativa de aprisionar” (1957: 56). E o tom do discurso de Pina é incompatível com a disforia: há antes aceitação da experiência, da realidade. Mesmo que não reste nenhum sentido, nem nenhuma existência efetiva, “é tudo o que temos, memória” (Pina 2003: 7) – ainda que seja uma ficção.

3.3. Depois da infância

No início de uma reflexão sobre a infância – e uma vez que este trabalho se debruça sobre os modos como o sujeito se constitui através do discurso –, importa ter em conta a etimologia desta palavra. A palavra latina *infantia* é formada pela partícula *in*, que implica negação, e pela forma de particípio do verbo latino irregular *fari* (falar). A forma de particípio presente ativo *infans* significa “aquele que não fala”. Deste modo, a infância seria equivalente à fase sem discurso. Será possível identificar a *infância* do sujeito de Manuel António Pina como um tempo pré-língua?

Segundo Pina,

[a] infância é um lugar de exílio. Se não tivermos, em qualquer sítio do coração, uma infância, (...) uma pequena infância que seja (um jardim longínquo, um vago quarto de dormir perdido), onde guardaremos os segredos mais secretos e onde brincaremos ainda? E quem nos responderá quando, diante do nosso rosto no espelho, nos virmos e não nos reconhecermos, ou quando, nos dias de infelicidade, chamarmos pelo nosso nome? (1994a: 19).

Na sua poesia, este “lugar de exílio” corresponde ao que a etimologia de “infância” sugere. Nos versos seguintes, “quando / nela [rosa] te vires te reconheças // como diante de uma infância / inicial não embaciada / de nenhuma palavra / e nenhuma lembrança” (1999: 274), a infância equivale a esse tempo sem palavras (e, segundo a proposta dos últimos dois versos, a memória implica algum tipo de discurso); contudo, este discurso pós-infância é distante desse tempo primordial. A “infância inicial” é aquela que é “não embaciada de nenhuma palavra e nenhuma lembrança”, ao contrário do presente, elaborado por palavras. Por oposição a essa que é inicial, haverá uma segunda infância? Uma terceira? Ou uma derradeira infância? O que significa este presente (o momento de enunciação), distinto dessa infância inicial?

Apesar destas dificuldades, o discurso é uma forma de mitigar essa tentativa de resolução identitária, que parece significar a correspondência total entre a palavra e a coisa, correspondente ao reconhecimento de um «eu» (na rosa, por exemplo). Assim, a infância deste poema corresponde à infância como um depósito de identidade. Sobre a possibilidade de reconhecer um rosto ou um nome, Pina alimenta o seu discurso com essa consciência da perda e da ausência de uma correspondência plena, não vendo a poesia como resposta ou solução.⁶¹

⁶¹ Apesar de Pina afirmar que já não espera que a poesia lhe dê uma identidade, “(...) penso que não espero nada dela. Nem receio nada dela. Pelo menos isso seria uma forma de felicidade, se nós o conseguíssemos. Sem esperança nem medo, é a felicidade dos estóicos” (Pina 2007: 42).

A infância, juntamente com a memória, é alvo de ficcionalização: “[a] esta hora / na infância neva, / e alguém me leva / pela mão. / (...) / Senhor, que ao menos / a infância permaneça” (Pina 1994: 203).⁶² Neste caso, a infância é tratada como se fosse um lugar, como se num tom prosaico o enunciador dissesse: “era uma vez na infância”. O uso do presente do indicativo convoca a ideia do autor de que “[a] eternidade existe. É o que queremos dizer quando dizemos, por exemplo, ‘este momento’” (*idem* 2007: 60). Assim sendo, quando o autor utiliza o presente, o episódio escrito passa a estar inscrito na eternidade – e, de certo modo, permanece: todas as ocasiões de leitura dessa infância ficcionada são, assim, “este momento” e eternidade ao mesmo tempo.

Nesta reflexão, também é preciso ter em conta que as descrições de episódios da infância fazem parte daquilo que Arnaldo Saraiva identifica como “metafísica do quotidiano” (1993: 14); no que se relaciona especialmente com a infância, engloba os episódios infantis das “filhas”, a partir dos quais questiona a efetiva existência: “A realidade dos livros em cima da mesa / parece tão estritamente real! / As filhas falam, barulhentas e reais, / e eu próprio, em qualquer sítio, sou real” (Pina 1989: 136). Um poema como “Kindergarten” condensa assim a questão:

As filhas brincam fora de o quê,
que infinitamente se interroga?
(...)

Quem está lá aqui
assistindo a isto e a mim,
e às filhas brincando e ao jardim?
Que coisa essencial em qualquer sítio perdi?

Também eu ou alguém brincou há muito tempo
em outro jardim, brincando.
Sem que palavras lá estando?
Fora de que memória não me lembrando?
(*idem*: 147)

O sujeito parte da observação da brincadeira das filhas (revendo-se nelas) para a sua própria infância e para a memória dessa infância. A junção das coordenadas “lá aqui” sugere uma (con)fusão entre dois espaços: o jardim onde as filhas brincam (“lá”) e o espaço onde o enunciador do poema se encontra, “aqui”. Desses dois espaços, expressos no poema e aparentemente distintos, surge a fusão “lá aqui”, fundidos num só espaço e momento de leitura. As filhas, ainda na infância, apenas brincam e estão fora dessa eterna dúvida ontológica (não se sabe a idade delas, mas ainda é uma fase sem perguntas – por isso, sem

⁶² Este poema termina com os seguintes versos: “O médico disse que / as cicatrizes / do coração / permanecem”.

palavras); por oposição à dúvida deste espectador, que se confunde com o sujeito poético, e reflete o modo como o discurso e a memória significam presença – contudo, há a possibilidade uma existência plena: estar sem palavras e sem memória. Este lugar pleno é “[l]ugares da infância onde / sem palavras e sem memória / alguém, talvez eu, brincou / já lá não estão nem lá estou” (Pina 1989: 160); num tempo pós-infância, subsiste a dúvida (“Onde? Diante / de que mistério / em que, como num espelho hesitante, / o meu rosto, outro rosto, se reflecte?”) e a falta (“Falta alguém, não sei quem / (...) // E fico de novo sozinho”). Contudo: “Exis- / te tudo e a aparência de tudo. (Imagens...) / Totalmente tolerante é / a matéria metafórica da infância”) (*idem* 1978: 67). O saber que tudo não passa de aparência, aliado a essa cisão entre infância e o momento atual, é uma reflexão que está presente num poema como “O grito”, que também engloba a problemática do início de haver uma voz:

Presente, apenas presente;
a memória, presente,
a esperança, presente.

E, no entanto, houvera um tempo
em que tínhamos sido talvez felizes,
quando não nos dizia respeito a felicidade,

e em que tínhamos estado perto
de alguma coisa maior que nós
ou do nosso exacto tamanho.

Como um animal devorando-se
por dentro a si mesmo,
consumira-se, porém,
o pouco que nos pertencera, os dias e as noites,
a certeza e o deslumbramento, a cerejeira e a
palavra «cerejeira» ainda em carne na jovem boca.

(...)

sós,
sem ninguém à escuta,
nem a nossa própria voz
(2003: 310-311).

O primeiro verso deste excerto identifica as únicas duas presenças no tempo atual: memória e esperança. A oposição entre este e o outro tempo (quando “não nos dizia respeito a felicidade”) resulta desse momento de cesura em que as palavras começaram a surgir e a destruir “a certeza e o deslumbramento”. No fim, o grito era silencioso, não havia ninguém para ouvir, “nem a nossa própria voz”. Porém, continua a haver memória e esperança (propulsões da escrita). Num poema como “Junto à água” (1991: 162), há uma reflexão sobre o efeito que (tentar) traçar um novo caminho tem sobre o sujeito. “Os homens temem as

longas viagens”, por oposição ao instinto que é voltar à infância: “Por isso os seus passos os levam / de regresso a casa, às veredas da infância”. A terceira estrofe conclui:

Quantas vezes em
desolados quartos de hotel
esperei em vão que me batesse à porta,
voz da infância, que o teu silêncio me chamasse!
(*ibidem*)

O vocativo desta estrofe é uma voz que é silêncio – voz do inefável e do indizível, voz muda que não é expressa por elementos concretos do mundo; focarei este paradoxo de seguida. Importa anotar que este conflito entre o regresso a casa e os novos caminhos implica a fragmentação do sujeito: “À minha volta estilhaça-se / o meu rosto em infinitos espelhos / e desmoronam-se os meus retratos nas molduras. // Só quero um sítio onde pousar a cabeça” (*idem*: 162-163).

Giorgio Agamben, em *Infanzia e Storia* (1978), pensa a infância em relação com a “voz humana”. A infância é encarada, não como um acontecimento meramente cronológico ou uma idade específica do desenvolvimento humano, mas como um fenómeno subordinado à linguagem. Este conceito de infância é “uma tentativa de pensar estes limites [da linguagem] em uma direção que não é aquela, trivial, do inefável. O inefável, o ‘inconexo’ (*irrelato*) são de fato categorias que pertencem unicamente à linguagem humana” (1978: 10). Limites esses que estão em contacto com “o supremamente dizível, a *coisa* da linguagem” (*ibidem*). Deste modo, a “voz da infância” de Pina, aliada à ideia de regresso que o poema transmite, é essa voz em negativo (por isso, silêncio). Há já linguagem, mas não há fala. Esta voz é como uma voz desses limites da linguagem e de expressão impossível. Uma vez que a criança já está, então, na linguagem, quando fala apenas acede à possibilidade de falar e de transmitir signos. A capacidade de estar em contacto com o indizível, de ser “a pura voz sem sujeito” (Pina 1978: 69), perde-se na altura em que o ser humano começa a ter um mundo construído por conceitos. Assim, esta infância imaculada é esse qualquer sítio a que o «ser-que-fala» apenas pode tentar aceder. Nestes termos, é como se o sujeito poético estivesse numa eterna tentativa de tornar ao “supremamente dizível”, que pertence à infância.

Segundo Agamben, “a infância encontra o seu lugar lógico em uma exposição da relação entre experiência e linguagem. (...) Um *experimentum linguae* deste tipo é a infância, na qual os limites da linguagem não são buscados fora da linguagem, na direção de sua referência, mas em uma experiência da linguagem como tal, na sua pura auto-referencialidade” (*idem*: 11-12). A infância seria essa experiência da própria linguagem. Os

que produzem o *experimentum linguae* “arrisca[m]-se em uma dimensão perfeitamente vazia (...) na qual não encontra diante de si senão a pura exterioridade da língua, aquela ‘étalement du langage dans son être brut’ de que fala Foucault” (*idem*: 13). Pina parece continuar essa experiência, com a responsabilidade (que se destaca no seu discurso) de saber que fala e que poderia não falar. Como confirma Agamben:

O homem não *sabe* simplesmente, nem simplesmente *fala*, não é *homo sapiens* ou *homo loquens*, mas *homo sapiens loquendi*, homem que sabe e pode falar (e, portanto, também não falar), e este entrelaçamento constitui o modo com o qual o Ocidente compreendeu a si mesmo e que pôs como fundamento do seu saber e das suas técnicas (*idem*: 14).

Na linha do conceito kantiano de “experiência transcendental”, Agamben define que o ser humano contemporâneo é incapaz de transmitir a experiência (e de a fazer). O sujeito transcendental (o da consciência e da autoconsciência, por oposição ao empírico) apenas pensa o objeto e não pode efetivamente conhecê-lo. É por isso que

não podemos colocar nada além da representação simples e em si mesma vazia de todo o conteúdo: Eu; (...) [c]om este Eu ou Ele ou Aquele (*Es*), (a coisa), que pensa, não é representado nada além de um sujeito transcendental = *x*, que não é conhecido a não ser por meio dos pensamentos, que são seus predicados (...). Este movimento dialético que a consciência realiza em si mesma, em seu saber e também em seu objeto, *na medida em que, para ela, provém daí o seu novo objeto verdadeiro*, é precisamente o que se chama experiência (*idem*: 41-42).⁶³

Deste modo, a experiência faz-se e não se tem; é justamente o que Pina problematiza quando discorre sobre a infância. Nesta medida, o sujeito como realidade do discurso é, então, um sujeito linguístico, uma vez que é o locutor e, como frisa também Agamben (e Benveniste anteriormente), “a linguagem ensina a própria definição do homem” (*idem*: 60). Assim, “infância e linguagem parece assim remeter uma à outra em um círculo no qual a infância é a origem da linguagem e a linguagem a origem da infância” (*idem*: 59). Deste modo, não há uma infância que seja compatível com um sujeito pré-linguístico:

a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente

⁶³ João Barrento afirma que “nada nasce apenas a partir de um Eu (empírico ou transcendental), o processo é sempre mais complexo. Nenhum Eu se constitui sem um Outro, a identidade só é compreensível em relação com uma, ou várias, alteridades. (...) Mas, no caso da literatura, a vertente específica do problema é desde logo determinada por um aspeto particular, que tem a ver com a *meditação da linguagem verbal*. (...) [H]á um para-almém-da-linguagem que o sujeito não controla (o sujeito de escrita e também o de fala: veja-se o final do *Tractatus* de Wittgenstein). E é esse *além-de* que move a escrita. Por isso, sobretudo desde o Romantismo, é mais forte a consciência dos limites, deste estar *além-de* (das capacidades expressivas da linguagem), que afecta necessariamente o sujeito e a sua identidade” (2012: 11).

com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como é sujeito (*ibidem*).

Esse momento de ausência da linguagem não existe, por isso uma infância independente da linguagem também não. A infância é apenas pré-discurso, em que o ser humano ainda é não-falante. Uma vez que o ser humano tem essa infância “em que não é sempre já falante, o Homem não pode entrar na língua como sistema de signos sem transformá-la radicalmente, sem constituí-la como discurso” (*idem*: 68), distingue-se profundamente dos animais, que “não entram na língua: já estão sempre nela”; quando o Homem se afirma como ser falante, “cinde esta língua una e apresenta-se como aquele que, para falar, deve constituir-se como sujeito na linguagem, deve dizer *eu*” (*idem*: 64). A cisão dessa “língua una” deve-se então à infância, porque é uma quebra em que, “se a língua é verdadeiramente a natureza do homem (...) ser natureza significa ser já sempre na língua”. Num momento já discursivo, a “voz da infância” de Pina perdura de modo a que “alguma voz anterior fala no que posso escrever” (2003: 308).

É nessa experiência e nesse exercício da linguagem que se elabora uma existência possível no discurso poético de Manuel António Pina. Nas diversas construções de sujeito, quando o sujeito poético é comparado com esse tempo passado, revela cisão: “O rosto que olha para trás, / o lado de fora do visível / existe este rosto ou é apenas, / diante da infância, o olhar que se contempla? // (...) / O que eu fui sonha, / e eu sou o sonho: // alguma coisa que pertence / a um desconhecido que morreu / que outro desconhecido (é este o meu rosto?) / fora da infância infinitamente pense” (1984: 106). Neste poema, permanece a dúvida: o rosto é esse lado de fora do sujeito e corresponde ao indivíduo, ou, confrontado com a infância, somente a reflete? Uma vez que este rosto “olha para trás”, será apenas reflexo dessa infância que contempla (como se o verdadeiro rosto fosse o da infância?).⁶⁴ Nos versos seguintes, o sujeito atual é resultado de uma prospeção de um sujeito anterior. Entre o sujeito anterior e o atual (entenda-se, o da enunciação) também não há reconhecimento. O de outrora sonhou o do futuro (“[o] que eu fui sonha, / e eu sou o sonho”), enquanto o deste tempo trata

⁶⁴ Na síntese que Maria Emília Vaz Pacheco faz do autorretrato contemporâneo em Portugal, a autora considera dois aspetos no processo dessa imagem representativa do Eu. No seguimento da teoria de Lacan, “há um ‘estádio do espelho’: período entre os seis meses (quando a criança já reconhece a sua imagem no espelho) até aos dezoito meses quando já distingue a projeção da sombra” (2012: 96) – estes termos de reconhecimento no espelho e na sombra encontram-se na obra de Pina. No seguimento desta teoria, a autora recorre a Victor Stoichita, que afirma que esse «estado do espelho» “pertence principalmente à identificação do eu, enquanto a sombra, ela, diz respeito sobretudo à identificação do outro” (*idem*: 97). Assim, o sujeito desta poesia está entre estas duas formas de se reconhecer a si mesmo: entre a imagem de si no espelho e a sua representação como sombra, o que pode explicar de que modo o “outro” surge nesta representação do sujeito: um sujeito que oscila entre a autorrepresentação da sua imagem do espelho (“eu”) e a representação da sua sombra projetada (“outro”).

o do passado como um “desconhecido que morreu”. Há “alguma coisa que pertence” a esse desconhecido (não se sabe quem, se pertencerá à infância ou não). Contudo cabe agora a esse rosto que “fora da infância infinitamente pense”, como um rosto que se constrói e permanece eterno no discurso.

O gesto de olhar para trás, que cria esse contraste entre os dois sujeitos, apenas deriva da memória. Martin Strauß verifica em que moldes as palavras são do «eu-enunciador» (que é também um «eu-que-se-lembra») por oposição ao «eu-infante»:

a infância não é nada que possa se ver; a memória substitui o ver; a infância é a única posse de um sujeito; o sujeito que lembra não lembra de quem é ou foi, porém se lembra de um estranho; ele é o estranho que então não podia lembrar. A infância o chama, mas ele não pode responder ‘eu’, pois ele não pode lembrar-como-ver o ‘carrinho de pau’, o ‘poço’, o ‘que havia debaixo da cama’, o ‘que estava escondido atrás do cortinado’. Desse jeito, ele não tem mais o carrinho de pau, porém as palavras ‘carrinho de pau’. O sujeito está sempre sendo o ‘seu’ passado, e está sempre sendo outro (Strauß 2002: 10-11).

Neste discurso (e neste rosto) de Pina, o desconhecido, também entendido como algo que falta, é transversal: o desconhecido orienta este um discurso de busca e (re)descoberta que não se delimita nem se esgota. O rosto de agora pode ser o mesmo de outrora, contudo esta dificuldade parte de o sujeito poético não se conseguir identificar consigo mesmo noutra tempo. Este exercício de rememorar a infância, que resulta numa distinção (pelo sujeito poético) entre rostos e que distorce todas as coordenadas, lembra Fernando Pessoa no poema sem título iniciado pelo verso “Pobre velha música!”, publicado em dezembro de 1924:

Recordo outro ouvir-te.
Não sei se te ouvi
Nessa minha infância
Que me lembra em ti.

Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora.
(Pessoa s/d: 169)

A dificuldade do sujeito atual em identificar-se consigo mesmo recorrendo a outro tempo (e conseqüentemente a outro eu) é comum no discurso de Pessoa e de Pina. Contudo, ainda que Pina relembre essa infância – e seja possível identificar o tom melancólico, que corresponde à impossibilidade de a experienciar novamente – não é comum com a ânsia de Pessoa de regressar à infância. Pina mantém-se nessa desconstrução que é permitida desde o momento que se entra no discurso, como se cada construção poética fosse construção da experiência.

O seguinte poema ajudará a distinguir os contornos dessa cisão:

A corrupta luz da infância
ilumina o rosto de um
desconhecido, o meu rosto,
e olha-o com olhos cegos.

Eu sou apenas
esta voz de alguém,
esta música que não vem de
nenhum sítio, ouvindo-se a si mesma.

As palavras não chegam
para levar-me onde, fora
da infância, está alguma coisa:
isto que quer falar

e vê e é visto.
(Pina 1984: 113)

Assim, é a leveza de ser apenas “voz de alguém” e a consciência de que “as palavras não chegam” que rege esta poética. Em relação com o poema anterior, é importante considerar o seguinte:

O que esqueci
olha-me com olhos cegos
também eu estou diante de Outro.
No terrível cristal

da noite vejo o rosto
de um intruso, o meu rosto.
(*ibidem*: 120)

Não é só a matéria da memória mas também a do oblívio que tem influência e peso no sujeito; este define o seu rosto como sendo o “de um intruso” e “o de um desconhecido”. A divergência entre rostos é compatível com “esta impressão / de estranhidão, de que tudo perdeu / de súbito existência e dimensão” (*idem* 2003: 322) e culmina num discurso que encontra a resposta a essa “estranhidão” no lado negativo. Isto é: “[h]á em todas as coisas uma mais-que-coisa / fitando-nos como se dissesse: ‘Sou eu’, / algo que já lá não está ou se perdeu / antes da coisa, e essa perda é que é a coisa” (*idem* 2011: 356). Portanto, um discurso que, sem ansiedade, se rege pela negação enquanto matéria produtiva, em que a falta é uma efetiva presença: “O que não pode ser dito / guarda um silêncio feito de primeiras palavras / diante do poema, que chega sempre demasiadamente tarde” (1994: 181)

4. O taoismo na obra de Manuel António Pina

4.1. O Tao

O discurso de Manuel António Pina é elaborado muito frequentemente por perguntas, refletindo sobre a existência de diferentes rostos e nomes; para compreender a aceitação do sujeito quanto às diferentes possibilidades de ser, de ser vários ou de não-ser, importa refletir sobre esta questão sob a perspetiva do taoismo.

Antes de discorrer sobre esse modo diferente de viver e pensar, é importante destacar os críticos que já identificaram o taoismo ou a influência da filosofia oriental no discurso de Pina. Assim, Casimiro de Brito situa esta poesia entre as culturas oriental e ocidental (1980: 75) e Arnaldo Saraiva (1993) descobre nela a vontade de alcançar os preceitos do livro *Tao Te King*. A reflexão de Américo António Lindeza Diogo a partir de “Tat tam asi”⁶⁵, título de dois poemas de Pina, é decisiva para compreender a incontornável presença do pensamento oriental na construção do sujeito. No ensaio “Os koans revisitados” (2014), Rosa Maria Martelo reflete sobre a relação entre os *koans* e a oscilação entre prosa e verso na poesia portuguesa, e identifica a presença do taoismo e do budismo na obra de Pina. Rui Lage (2016) reconhece no discurso zen a explicação quanto aos paradoxos que marcam o tom de Pina, causa do estranhamento que os leitores sentem (habituaados ao discurso ocidental binário, em que um termo não deve ser passível de confusão com o seu contrário).⁶⁶ Já Eduardo Prado Coelho define Pina como um “Pessoa oriental”, distinto do “Pessoa ocidental, dividido entre a poesia e a vida, entre a razão e a emoção. [Pina é], no seu jeito infantilmente lógico (que nos textos para crianças se torna brincadamente adulto), um Pessoa

⁶⁵ No hinduísmo, “Tat t(w)am asi” é uma expressão conhecida que reflete a relação entre o individual e o Absoluto. Aparece num episódio dos *Upanishads*, numa lição sobre a natureza de *brahman* (a realidade suprema). “*Tat t(w)am asi* é uma resposta a uma pergunta – *Kas twam asi?* (Quem és tu?) –, que é A Resposta: *Tat twam asi* (Isto és tu)” (Diogo 2002: 368).

⁶⁶ “No Ocidente há uma tendência para diferenciar e separar muitos os opostos – a Acção e a Não Acção, o Bem e o Mal, o Sim e o Não. No pensamento taoista procura-se, pelo contrário, manter sempre a proximidade ‘primitiva’ entre o Sim e o Não. Não existe nenhum esforço para transcender as contradições, havendo uma espécie de atitude de ‘renúncia’ que consiste em não considerar que exista uma contradição entre os opostos que deva ser ‘resolvida’. A diferença e a identidade acontecem simultaneamente: cada coisa está abraçada à sua oposta – o abraço do Yin e do Yang – formando uma unidade” (Campos 2010a: 205).

que entrou no mundo de Alice e que nele gosta de jogar como um gato com o seu novelo de palavras” (2001: s/p).

O tom de Pina, que transmite aceitação, pode ir ao encontro do que o Tao preconiza. O Tao, enquanto “caminho de libertação”, pretende “desenvolver a espontaneidade original” (Watts 1957: 28). Procurando a “espontaneidade”, este discurso distingue-se da gnosiologia ocidental, e contrasta com o pensamento binário postulado por Parménides – isto é, o discurso de Pina é distinto de uma certa inflexibilidade habitual no ocidente, em que só pode haver um sentido ou uma resposta, e só uma resposta para cada pergunta. Na verdade, como escreve Manuel António Pina, “Primeiro sabem-se as respostas. / As perguntas chegam depois” (1999: 250).

Nas palavras de António Miguel de Campos, tradutor de *Tao Te King* (livro primeiro e mais importante do taoísmo), Tao “significa ‘via’ ou ‘caminho’, [e] é o nome usado para designar o que há de mais profundo e misterioso na realidade, e Te, que significa ‘virtude’ ou ‘conduta’, é o nome usado pelos taoistas para designar a sua manifestação no mundo” (Campos 2010: 19). Eis uma das grandes diferenças entre estes modos de interpretar a realidade: Deus, segundo “a ideia habitual” do mundo ocidental, “produz o mundo fazendo (*wei*)”, enquanto o Tao “produ-lo ‘não fazendo’ (*wu-wei*)” (Watts 1957: 33). O “princípio prático central da filosofia taoista” é o de “*sem agir*” (Campos 2010: 20). É possível reconhecer nestes preceitos a atitude de Pina no célebre *Ainda Não É o Fim Nem o Princípio do Mundo Calma É Apenas um Pouco Tarde*, que edifica o tom da sua poesia.⁶⁷

A “metodologia da dúvida” (Eiras 2002) de Manuel António Pina pode ser resultado desses princípios taoistas. Alan W. Watts chama a atenção para o “caráter linear, de uma-coisa-de-cada-vez, do discurso e do pensamento” nas línguas que usam alfabetos, enquanto o alfabeto chinês é “mais próximo da vida que as palavras soletradas, pois são essencialmente representações gráficas, retratos” (1957: 26). O exemplo dado por Watts para esclarecer este aspeto é o provérbio chinês “[m]ais vale mostrar uma vez, do que descrever cem vezes” (*ibidem*), um princípio que Pina parece seguir; neste sentido, Eduardo Prado Coelho identifica uma “nostalgia do óbvio” (1999: s/p) na poesia de Pina. Vejamos: “porque talvez, afinal, seja tudo simples, / o efeito suceda à causa e a vida / encare apenas a sua própria face / (embora verdadeiramente isso não tenha demasiada importância)” (Pina 2001:

⁶⁷ “A percepção que está na base da cultura do Extremo Oriente é a de que os opostos são relativos e, portanto, fundamentalmente harmoniosos. (...) Podemos perfeitamente ‘ter calma’ como a própria natureza, e na língua chinesa ‘modificações’ da natureza e ‘calma’ são a mesma palavra (...). Este é o primeiro princípio para o estudo do Zen e de qualquer arte do Extremo Oriente: a pressa, e tudo o que ela envolve, é fatal. Porque não há alvo a ser atingido” (Watts 1957: 175).

285). Neste exemplo, aceita-se a naturalidade das coisas, numa sabedoria taoista que não contraria esse equilíbrio e permanece sem agir. Afinal, nada mais completo do que dizer: “[s]ão feitas de palavras as palavras” (*idem* 1999: 272).

Quando Pina escreve “[i]sto, não sou eu que o digo? / Não estou dentro de mim / e fora de mim, / e o fora de mim dentro de mim?” (1989: 145), o objetivo não é resolver a ambivalência entre fora e dentro, ainda que apenas reste a existência dessa dúvida (dúvida sempre, respostas parcas). Cada caminho (Tao) é individual, por isso as respostas devem ser encontradas por outro indivíduo (a quem Pina se dirige nos poemas). A obrigatoriedade de uma resposta única pertence ao ocidente.

A controvérsia da representação linear (“uma-coisa-de-cada-vez”) deve-se a uma incompatibilidade entre essa representação e o que efetivamente acontece: “as coisas estão a acontecer todas-ao-mesmo-tempo – um universo cuja realidade concreta escapa sempre à perfeita descrição nestes termos abstractos” (Watts 1957: 25). Já se verificou nesta dissertação como o discurso de Pina tende a colocar essa representação linear em causa pela exploração das potencialidades da gramática. Neste sentido, este discurso também produz uma série de leituras e desautomatiza o significado habitual das palavras – como “eu”, “infância”, “espelho”: “o rio já não era o rio / nem corria e a própria morte / era um problema de estilo” (Pina 1999: 269). Contudo, uma vez que esta poesia procura algo, afasta-se da proposta do Tao; o Tao afastar-se-ia de qualquer busca, porque isso implica uma ação.

No ensaio já referido de Rosa Maria Martelo, o *koan* “abriria caminho para um exterior da linguagem, para o saber extra-linguístico que o budismo valoriza”, pelo que Pina é “um amante de paradoxos, um desconstrutor do discurso, sempre pronto a questionar os processos de dessubjectivação” (2014: 15-16).⁶⁸ A estratégia de Pina passa por utilizar este discurso poético que culmina num esvaziamento do «eu», numa tentativa de descentralização do processo consciente de pensar, “[c]omo uma pergunta / a que só é possível responder / com novas perguntas” (Pina 2011: 377). Em *Tao Te King*, “[s]aber não sabendo é o melhor. Ignorar o saber é uma doença” (Lao Tse s/d: 179); esse saber não sabendo rege a prática do conhecimento taoista que engloba também o negativo, a ignorância como modo de saber. Contudo, para atingir o Tao, é necessário estar atento, como Pina afirma, mas é “sem objectivo nenhum, sem usar nenhuma estratégia. O bom caminho não é uma procura, mas um encontro com o inesperado” (Lao Tse s/d: 178). Um poema de Pina, tal como um *koan*, não pretende fornecer respostas; deste modo, Pina concilia o princípio do

⁶⁸ Num processo de desaprendizagem e questionamento do senso comum, “o *koan* é o ‘único caminho’ para uma genuína compreensão do Zen” (Watts 1957: 169).

Tao com essa busca de (algum) sentido. Tal como o Tao recomenda, esta poesia aconselha: “basta estar atento que decerto / algum sentido há-de fazer ou algum sentimento” (Pina 2003: 340). Todavia, a busca de Pina para encontrar o inesperado engloba uma estratégia, partindo das potencialidades da linguagem e do discurso escrito para atingir alguma revelação que surja inconscientemente.

Importa dar a palavra a Lao Tse para ver pontos de contacto entre Pina e o Tao:

Os que seguem o Tao nos seus afazeres
identificam-se com o Tao.
Os que seguem a Virtude identificam-se com a Virtude.
Os que seguem a perda identificam-se com a perda.

Aos que se identificam com o Tao,
o Tao com alegria os acolhe.
Aos que se identificam com a Virtude,
a Virtude, igualmente alegre, os acolhe.
Aos que se identificam com a perda,
é a perda da alegria que os acolhe.

Se a confiança é insuficiente
surge a desconfiança
(Lao Tse s/d: 81).

No seguimento deste excerto, é possível afirmar que Pina aceita a inspiração do Tao porque se identifica com a sua aparente simplicidade: o discurso taoista expressa um raciocínio lógico que, como demonstram os últimos dois versos, constata o óbvio. O Tao, sendo intangível, concilia-se com aquilo que Pina define como a falta: “Aquilo que está cada vez mais longe, / a pura falta de coisa nenhuma, / é o que Conhece e É / a sua indizível inexistência” (1978: 86). Este excerto partilha o mesmo tom esotérico do Tao: Pina sabe (não sabendo) que “essa perda é que é a coisa” (2011: 356), pois é “[a] falta das palavras e do / silêncio e da falta de isso / é o que encontra o seu começo e a sua memória / e fala finalmente sobre todas as coisas (1978: 81). O discurso de Pina sabe que a perda ou a falta de algo contêm uma existência efetiva. Uma vez que as palavras permanecem aquém dessa existência, mais vale dizer “é assim”: “Como podemos conhecer / a aparência do antepassado de tudo? / É assim” (Lao Tse s/d: 37). A ideia deste excerto está presente no poema que se segue – contudo, note-se novamente a obrigatoriedade de (algum) sentido:

e que o sentido que tudo isto possa ter
é ser assim e não diferentemente,
um vazio no vazio, vagamente ciente
de si, não haver resposta
nem segredo
(Pina 2001: 289).

Todavia, esse sentido permanece no âmbito da possibilidade, do indefinido. Além disto, muitos poemas de Pina terminam com questões sem resposta. A possibilidade, nesta poética, aceita os limites do que é possível conhecer, sem tormento, numa atitude saudável: “[t]udo é sabido onde / alguma coisa fala de si própria / e de falar de isso / e de falar de falar” (*idem* 1978: 86). Segundo *Tao Te King*, o Tao primordial seria um pedaço de madeira virgem que nunca foi esculpido pelo Homem. Assim, os nomes, que o Homem utiliza, esculpem essa madeira e o todo indiferenciado do Tao deixa de ser acessível. Para regressar a esse estado de madeira virgem, é necessário “que a mente se silencie para que deixe de projectar sobre o mundo os seus modelos da realidade” (Campos 2010a: 199).

Deste modo, há apenas possibilidade (de sentido, de existência...) na poética de Pina, que exclui afirmações absolutas e definitivas. No budismo, o acordar “é saber que a realidade não é. É deixarmos de nos identificar com um objecto de conhecimento, seja ele qual for. (...) Assumir que ‘eu sou nada’, seria, como é evidente, igualmente errado, visto que algo e nada, ser e não ser, são correlatos, e pertencem também ao ‘conhecido’” (Watts 1957: 171). Portanto, uma vez que o sujeito de Pina não se afirma como “nada”, sabe que é alguma coisa (um sujeito?), que culmina num “tat t(w)am asi”.

O poema “O que disse Bill” (Pina 2003: 317) é uma recriação de relatos entre mestre e discípulo. Na prática budista, as lições passam de um mestre para um discípulo. Bill fala de um tempo em que precisava de palavras (suas e dos outros), um tempo em que era “cego, surdo e mudo”. Agora continua no mesmo estado, mas não precisa das palavras para ver, ouvir e falar: “porque todos os caminhos por onde vou / partem de mim e por eles regresso / (...) / e porque as palavras são um longo caminho para chegar onde estou”. Bill, um discípulo do Tao, foi outrora Billy the Kid, no início da obra poética de Pina. Contudo, continua a ser tão discípulo quanto Billy: “O Mestre não respondeu (Rinzai Ma-tsou ter-lhe-ia dado com um pau) pois, / ao contrário de Bill, não tinha nada para dizer nada / que pudesse ser dito com palavras ou usem palavras”. Bill, no estado de mestria, também já não necessita de dizer que não precisa de palavras.

Essa condição de aprendizagem está expressa no poema “O que o discípulo escreveu” (1999: 254-255), onde revela o seu impasse: entre realidade e ilusão, o discente apresenta uma série de suposições e não chega a nenhuma conclusão. O Tao não é um sentido, não é um absoluto. É esse caminho (Tao) de Pina que se pode resumir numa “aprendizagem de um pensamento sobre *a própria literatura*, sobretudo enquanto processo que agencia publicamente um *não saber* – ‘um vazio privado’ – que, por isso mesmo, ‘há-de querer facultar-se’, solicitando acesso” (Basílio 2013: 12).

4.2. O Tao e um corpo-sujeito

Which is the hand, my hand or Buddha's hand?
Searching for it behind my back, I laugh wholeheartedly
My entire body was indeed that hand.

The Gateless Gate (traduzido por Eiichi Shimomissé)

Além do rosto – decisivo na apresentação do sujeito poético em Manuel António Pina –, importa focar outra parte do corpo: a mão. Neste caso, a mão, enquanto órgão da escrita por excelência – e como tal um símbolo da criação e da obra –, é um instrumento de representação; já foi destacada em campos como a pintura, nomeadamente no “Autorretrato num Espelho Convexo”, de Francesco Mazzola, o Parmegianino. Na análise de Maria Emília Vaz Pacheco, o destaque que o pintor atribui à mão que executa assume-a “como atributo do empenho da criação visual”, num autorretrato onde “[c]abeça e mão, intelectualidade e técnica, são as duas faces da mesma ‘moeda’, metáfora do autorretrato e, por extensão, da criação visual” (2012: 99-104).

No poema referido no subcapítulo anterior, questiona-se o depósito do “real”: “No entanto que mão (que mão *real*) seguiu a sua mão?”. Está em foco a materialidade do suporte da escrita: que mão concreta escreveu esse poema. O “real” no discurso de Manuel António Pina instaura incerteza e desconfiança, uma vez que o sujeito sabe que a sua relação com o mundo é feito através de palavras, classificações mentais;⁶⁹ neste caso, quando o sujeito interroga a materialidade da mão em relação com esse “real”, destaca a hesitação daquele que se autorrepresenta. A mão que escreve é, assim, uma metonímia que destaca um poema enquanto ofício manual e a partir da qual discorre sobre o fenómeno da escrita – tal a mão que pinta o “Autorretrato num Espelho Convexo” destaca o ofício do pintor que se (auto)representa. Deste modo, tanto o sujeito de Parmegianino como o de Pina têm consciência de que a sua representação resulta deliberadamente de uma criação, que contorna a realidade, dando-lhe forma. Neste caso – e retomando a ideia de Maria Emília Vaz Pacheco –, a mão é assumida como um atributo da criação. Luís Quintais também identifica a

⁶⁹ Uma vez que o destaque que Pina dá à mão será estudado sob a perspectiva do taoísmo, no que implica encontrar significado verifica-se uma “inerente dualidade do pensamento e da linguagem [que] é propriedade do pensamento e da linguagem, mas não do mundo real. O mundo concreto, não-verbal, não contém quaisquer classes ou símbolos que signifiquem qualquer outra coisa além deles próprios. Consequentemente, não comporta nenhuma dualidade. Porque a dualidade só surge quando nos classificamos, quando distribuímos as nossas experiências por caixas mentais, dado que uma caixa não é caixa sem um interior e um exterior” (Watts 1957: 83-84).

proximidade entre a mão do poeta e a mão do artista visual no poema “No atelier de Alberto Carneiro” (Pina 2011: 374-375): “há em *Como se Desenha Uma Casa* um outro dado que merece ser identificado e (...) que se prende com uma afinidade entre o traço do poeta e o do artista plástico. *A mão é o eixo ao redor do qual se constrói esta afinidade*” (Quintais 2012: 213; itálico meu).

Ao constituir uma descrição de um mundo, o poema permite ao leitor compreender a forma do seu próprio mundo. No poema “Talvez de noite” (Pina 2011: 361), há uma citação de Paul Celan que expressa o desígnio de uma poesia capaz de dar forma ao mundo (ou a uma perspectiva de mundo): “*Pois nada / surge com a sua própria forma*”. Por conseguinte, este mundo formal que torna-se real.

Na poética de Pina, a materialidade do corpo implica a assunção de uma forma, donde parte um molde do mundo exterior: “Tomai, este é o meu corpo: / formas e símbolos. // Fora de mim, o meu reino / desmembra-se dentro de mim” (Pina 1989: 140).⁷⁰ Este é, então, um corpo imaterial, que toma forma a partir do texto. Contudo, é nessa forma que se instaura o entendimento do real e, consequentemente, uma possibilidade de sentido. Nesta representação do (seu?) Eu, o discurso de Pina identifica-se com um traço que João Barrento reconheceu nas representações artísticas subjetivas: “ao *tratar o/do Eu* em literatura ou arte opera[-se] sempre uma *deslocação do Eu*: quem o faz é um *autor*, e ao fazê-lo (ao figurar-se) desfigura-se” (2012: 14). Nos versos transcritos, a “desfiguração” passa por ser um “desmembramento”, que pertence tanto ao domínio exterior como ao interior. Nessa aparente contradição, é preciso ter em conta que, “[q]uando já não nos identificamos com a ideia de nós próprios, toda a relação entre sujeito e objecto, conhecedor e conhecido, sofre uma súbita e revolucionária modificação. Torna-se uma relação real, uma unidade relacional em que o sujeito cria o objecto tanto quanto o objecto cria o sujeito” (Watts 1957: 126).

Por conseguinte, a representação deste corpo, enquanto expressão do ser, não se prende com a sua materialidade; isto é algo que vai ao encontro da perspectiva oriental da presença. Enquanto no ocidente o corpo é perecível e a alma (ou espírito) é considerada eterna e imaterial, segundo a tradição chinesa o espírito também é uma força material. Sob a nomeação de *Chi*, este é um fluxo energético que dá vida a todos os fenómenos, tanto como a todos os humanos, animais, e é espontâneo (em *Os Papéis de K.*, está presente um exemplo

⁷⁰ A frase que celebra a eucaristia (“Tomai e comei: isto é o meu corpo” – Lc 22: 19) é retomada tanto neste poema como em “No atelier de Alberto Carneiro”: “tomai, comei, este é o seu corpo: / raízes, braços, tronco, / conhecimento, paixão, ressurreição” (Pina 2011: 374). Pretende-se destacar que o corpo-árvore do escultor é definido por elementos concretos e imateriais.

desse *Chi* e a sua influência).⁷¹ Assim, no Tao, a ideia de imortalidade não se separa da ideia de matéria, uma vez que os espíritos são sopros materiais; a continuidade e a imortalidade constroem-se no corpo material.⁷² Em vida, o Um deve ser conservado (no taoísmo, o Um é a identidade dos opostos). A harmonia desse Um é perturbada quando há uma individualização excessiva levando à cisão desse eu. Assim, ao contrariar esse excesso, devemos entender a nossa existência, enquanto seres humanos com um corpo, apenas como uma consequência circunstancial de tempo e espaço (Campos 2010a: 209-210).

Em *Tao Te King*, é no corpo que residem todos os sofrimentos: “A razão por que temos grandes sofrimentos / é termos um corpo. / Se ficarmos sem corpo, / que sofrimentos vamos ter?” (Lao Tse s/d: 59). Contudo, não se renega esse corpo:

O Céu perdura e a Terra existe há muito tempo.
O que faz com que o Céu e a Terra perdurem
e, além disso, existam há muito tempo
é não viverem por si próprios.
Por isso, conseguem viver tanto tempo.

É por isso que quem é sábio
se põe atrás do seu corpo, e ele segue à frente;
Sai fora do seu corpo e ele continua a viver.
(Lao Tse s/d: 113)

Segundo esta lição, a continuidade é independente do corpo e resulta de transpor os limites que esse corpo impõe. Desse modo, ir além do corpo (sem o anular), na poesia de Pina, é o que Osvaldo Silvestre categoriza como “o esplendor (fanado) do corpo enquanto presença pura: ‘A memória, sem o corpo, não cintila nem exalta / e, sem ela, o corpo é incapaz de nudez / e de amor’” (2012a: 34). Nesta poesia, expressa-se um sujeito que se expressa como este corpo de palavras, de tal modo que parte para um “isto”: o que permanece é “cada palavra entre / o que em mim é corpo / e é nela sopro” (1999: 272). O sopro (que lembra a

⁷¹ Na narrativa de *Os Papéis de K.*, a história de Michiko, filha de K., é explicada segundo as ações dos *kami* (que seriam transversais a todas as religiões como a hebraica, a hindu ou a cristã). Tudo – homens, animais, elementos da Natureza – pode ser *kami* ou “habitação dos *kami*” – “Também Buda é a encarnação de um *kami*, e Confúcio, e os deuses e os santos dos cristãos” (Pina 2003a: 28). O xintó é uma religião primitiva do Japão entendida como “via dos deuses”. No xintoísmo, tudo é divino, e há uma série de essências, “espíritos invisíveis e poderosos”, chamados *kami*, que relembram este mesmo princípio de fluxo vital do *Chi* chinês.

⁷² “[O] conceito de imortalidade corresponde, no taoísmo filosófico, ao abandono desse mesmo desejo de continuar a viver” (basta lembrar no poemas de Pina há ‘aquele que quer morrer’(1978)). “Só atinge a imortalidade quem não se prende demasiado à vida e atinge um estado de ‘clareza’ ou ‘vacuidade mental’ que lhe permite encarar a vida e a morte apenas como dois aspectos complementares de um mesmo processo, passando assim a não sentir nem desejo de viver nem de morrer. (...) É, por isso, um estado de ‘imortalidade’ que se atinge no presente, durante a vida, e não uma imortalidade que se procure alcançar após a morte corporal” (Campos 2010a: 10). A imortalidade não corresponde à vontade de escapar à morte, uma vez que os espíritos são também materiais. O Um segue o agir sem agir, a partir do qual se constrói a imortalidade em vida, de modo a escapar a essa desintegração do indivíduo.

“leve têmpera do vento” de Carlos de Oliveira) d  presença   existência deste sujeito desde o dizível ao inefável, dando visão a algo que só se vê depois de estar no poema: uma *poiesis*, que perdura no sem-tempo.

4.3. Os nomes “Tao” e “Manuel António Pina”

Sim, talvez tenham razão.
Talvez em cada coisa uma coisa oculta more,
Mas essa coisa oculta é a mesma
Que a coisa sem ser oculta.

Alberto Caeiro, *Poemas Inconjuntos*

Segundo a narrativa presente em *Tao Te King* (já mencionada neste capítulo), os nomes utilizados pelo Homem categorizam e não permitem que se aceda ao Tao primordial. Uma vez que o Tao se distingue de qualquer categoria abstrata, o nome é entendido como um obstáculo ao Um, porque contraria a indiferencia o.

O Tao ficará sempre sem nome, como madeira em bruto.
(...)

Ao primeiro talhe, surgem os nomes.
E quando t mb m já houver nomes,
t mb m eles irão saber quando parar
(Lao Tse s/d: 47).

Nomear e ter nome já é estar separado do Tao: cada nome   uma distin o e fragmenta o Um. A palavra “Tao” é apenas usada para referir algo intangível (contudo, o Tao não é algo abstrato, mas o que há de mais concreto). Assim, o Tao – que devia ser uma realidade sem nome – designa-se através de um nome. E contudo não   possível apreend lo a partir de conceitos abstratos, sendo somente cognoscível através de uma experiência que deriva do “não agir”, onde o Tao é simplesmente intuído.

O Tao em que se pode caminhar não é o Tao eterno.
O nome que se pode dizer não é o nome eterno.
(...)

Por isso
É sempre sem pretendemos
que vislumbramos a sua maravilha.
E sempre que pretendemos
apenas vislumbramos os seus contornos.

(...)
  sua identidade chama-se o mistério.

É um mistério que leva a outros mistérios.

A porta para um sem número de maravilhas.
(Lao Tse s/d: 23)

Assim, o Tao não pode ser transcrito nem ensinado por palavras, porque qualquer formulação estará errada. As palavras são apenas contornos, ou seja, um limite imposto ao Tao, que é infinito e excede qualquer tentativa de representação: nomear é restringir e mascarar. O Tao é transcendente à linguagem e ao pensamento; uma vez compreendido, abre-se essa porta a partir da qual se percebe que o Tao se manifesta em tudo o que existe: “Não se pode descrever. / Depois volta a ser coisa nenhuma” (*idem*: 33).

Assim, o nome “Manuel Antônio Pina” poderá ser encarado como uma forma de referência a esta obra literária. Nesta obra explora-se a subjetividade e divaga-se sobre quem (ou o quê) possui identidade e em que contornos esse «eu»-mente-corpo (cf. Watts 1957: 125) pensa em si mesmo, tendo também em conta aquilo que o rodeia. Uma vez que a individualização vai contra os princípios do Tao (dado que o Tao primordial é Um), entre o indivíduo e o mundo, entre o eu e o outro, não há distinção, no sentido em que os opostos se desfazem.⁷³ Para intuir a realidade última do Tao, é necessário encará-la como se fosse pré-ontológica, semelhante a um estado de pureza, inocência e simplicidade que se encontra numa criança: “O Tao está escondido e não tem nome. / Mas só o Tao / é perfeito a emprestar e, até mesmo, a completar” (Lao Tse s/d: 73).

No entanto, a poesia de Pina viabiliza a ideia de que haverá um verdadeiro nome. Num poema como “O nome do cão” (1999: 238) haverá um verdadeiro nome (e, consequentemente, uma verdadeira existência?) que só pertence ao cão. Esse nome não é o mesmo pelo qual o cão responde quando o chamam. O nome pelo qual se chama é entendido como “oposição”; veja-se este outro poema, sobre um gato: “Chamo-o pelo nome, / pela oposição. / Em vão: / sou eu quem responde. // Virou-se e saltou / para o parapeito / real e perfeito, / sem nome e sem corpo. / (Também eu estou, como ele, morto)” (Pina 1994: 209). Assim, o «nome-oposição» difere desse «nome-real». Além da existência destas duas categorias distintas, é curioso o sujeito identificar-se com o nome-oposição do gato, quando responde por esse nome: “E eu o que vejo senão / a mesma Única solidão?”.

⁷³ “Essa relatividade é facilmente apreendida observando a nossa respiração, pois basta uma leve mudança de ponto de vista para que seja tão fácil sentir que ‘Eu respiro’ como que ‘(Isto) respira-me’. (...) Dir-se-ia, pois, que o libertar-se da distinção subjectiva entre ‘eu’ e ‘minha experiência’ é descobrir a verdadeira relação entre mim e o mundo ‘exterior’. (...) Do mesmo modo, a realidade de todos os ‘inseparáveis opostos’ vida e morte, bem e mal, prazer e dor, ganho e perda é esse ‘entre’ para o qual não temos palavras” (Watts 1957: 126-127).

Em versos como “[t]ambém nós tivemos um nome / mas, se alguma vez o ouvimos, não o reconhecemos” (*idem* 2011: 356) a perda desse nome dá também lugar a um «nome-oposição»: “Agora respondes por nomes supostos, / habitante de países hábeis e reais, / e precisas de ajuda para as coisas mais simples, / o pensamento, o sofrimento, a solidão” (360). Tal como é necessário que o Tao seja um conceito com nome, de modo a identificá-lo e a discorrer sobre ele, também o sujeito necessita desse nome “suposto”, resultando no que Jean-Luc Nancy sintetizou como “l’extériorité d’un nom” (2000: 22).

Deste modo, este sujeito define-se a partir de um limbo construído por uma criação poética, onde a linguagem permite culminar num “isto” (tal como acontece no episódio já analisado de *Alice do Outro Lado do Espelho*). Esta oscilação identitária verifica-se num verso como “já não sou o mesmo nem diferente” (Pina 1984: 110).⁷⁴ Consequentemente, “[t]enho a sensação de não estar onde não estou, / de já se passado qualquer coisa que já se passou, / e de ter a sensação passada de sentir-me a não estar lá, / *suspenso sobre a Literatura*” (*idem* 1978: 74; *italico meu*). O sujeito não pode procurar ser “literatura” porque nesse caso deixa de a ser, tal como o Tao ensina e está presente presente no poema “O livro”: “E quando chegares à dura / pedra de mármore não digas: «Água, água!», / porque se encontraste o que procuravas / perdeste-o e não começou ainda a tua procura; / e se tiveres sede, insensato, bebe as tuas palavras / pois é tudo o que tens: literatura, / nem sequer mistério, nem sequer sentido, / apenas uma coisa hipócrita e escura, o livro” (Pina 2003: 299). Assim sendo, nesta autognose, verifica-se um sujeito literário que (se) explora a partir do (seu) discurso. Nesta expressão da possibilidade de ser, cumpre-se o primado da liberdade na poesia. O sujeito pretende culminar nesse limbo, que se define do seguinte modo: “e que eu morra como um corpo / dentro do coração da luz do silêncio / que me cale que não viva nem esteja morto” (*idem* 1974: 28).

⁷⁴ O título do poema citado é “O morto”. No poema “Na morte de Mao” também ocorre essa ambiguidade, um estado de que não é um, nem é outro; em suma, que não afirma ser nada em concreto: “A morte é propriedade dos vivos, / aquele que morreu já não vive nem está morto” (Pina 1978: 96). Portanto, é possível afirmar que a morte é íntima deste estado de indefinição.

III

Além do retrato: a poesia como uma forma de vida

Porque está tudo parado e aquele que escreve
é também eternamente escrito

Manuel António Pina, “*Na hora do silêncio supremo...*”

O sujeito na obra poética de Manuel António Pina representa-se sob diversas formas: enquanto linguagem, mascarado sob outros nomes (desde Billy the Kid de Mota de Pina até Clóvis e Slim da Silva), através de um rosto elaborado por palavras, consciente da mão que (se) escreve. Quando se identifica como um “isto”, o dístico permite que o sujeito se distancie daquilo que escreve; “isto” remete tanto para a identidade do sujeito como para o seu próprio discurso. A plasticidade dos dísticos é uma grande força na criação de novos sentidos, uma vez que a referência da deixis depende de cada enunciado em que se surge. Representando-se como “isto”, o sujeito encontra o seu rosto-palavra (“a máscara da palavra” que “releva-esconde”, de Ana Hatherly), no qual sugere a ausência de qualquer pessoalidade.

Na apropriação muito pessoal que Manuel António Pina faz do taoismo, por outro lado, observa-se o mistério da manifestação do mundo. O taoismo demonstra que o mundo existe e é acessível, contudo enquanto algo que está além da linguagem. A obra de Pina reconhece que a linguagem torna o mundo distante e inacessível, contudo é um meio de inscrição nesse mesmo mundo: “«Se tudo é ilusão, / se escrevo a ilusão de um poema (o que quer que um poema seja), / ou a ilusão de um poema se escreve a si mesma (o que quer que escrever seja), / através de mim (uma ausência)” (1999: 254). Todavia, os traços da lição taoista de “agir sem agir” são evidentes neste discurso que procura elaborar um caminho (tao) e contactar com a presença imediata das coisas. Se no taoismo surge um rosto claro, na poesia de Pina constroem-se máscaras através da linguagem, mas essas máscaras anseiam pela clareza do taoismo.

Na construção de um rosto (entre vários), o poema torna duvidosa a coincidência entre o sujeito do poema e a existência do autor empírico, interrogando a consistência ontológica da figura que usa o nome suposto “Manuel António Pina”: “por onde entramos como num quarto de pensão / com um nome suposto (2003: 312). Assim, o nome, tal como o rosto, é uma forma de apresentação do outro e uma máscara – tal como o Tao, esta poética não reconhece o nome enquanto identidade. O nome também se situa na perda, está no lugar da falta, e não permite a referência unívoca ao mundo exterior. Este nome que se conhece é

um “nome oposição”, que permite aos outros chamarem por nós, tal como ocorre no mundo que Alice visita, mas que não institui a presença indiscutível do sujeito ou da realidade.

Nesta pluralidade de expressões, o discurso elabora retratos através de uma mão que (se) escreve. Estas figuras e operações constituem mecanismos de representação e de construção ontológica; partem do exercício de destacar a memória, incluindo a literatura universal e, por outro lado, a infância como experiência. Contudo, apesar de o sujeito não se reconhecer, nem no espelho nem no passado, o (re)conhecimento do mundo torna-se mais acessível do que qualquer ideia de “real” exterior, uma vez que, pelo menos, o «eu» parte de si mesmo, da sua criação e do seu imaginário. Nesse sentido, esta poesia vai ao encontro do que António Ramos Rosa identifica na poesia portuguesa a partir da década de 1960: uma escrita onde “o imaginário e o real se identificam” (1962: 13). Isto deve-se ao reconhecimento da poesia enquanto expressão maior e criadora de mundo.

Na criação deste mundo possível, Pina funda e desenvolve o seu discurso poético sobre as ruínas de uma literatura aparentemente esgotada: “Agora é tarde, do que podia / ter sido restam ruínas / sobre elas construirei a minha igreja / como quem, ao fim do dia, volta a uma casa” (2011: 365). Pina procura esse “sítio onde pousar a cabeça”⁷⁵ a partir do discurso escrito: “É um mundo pequeno, / habitado por animais pequenos / – a dúvida, a possibilidade da morte – / e iluminado pela luz hesitante de // pequenos astros – o rumor dos livros, / os teus passos subindo as escadas, / o gato perseguindo pela sala / o último raio de sol da tarde” (2011: 352). Um sentido possível e não uma resposta absoluta, porque há “[um]a agonia interminável das coisas acabadas” (*ibidem*). Assim, nesta elaboração de um «eu», há vários «eu»: desde um «eu-recordação» a um «eu-narração» (que narra e é narrado) e ainda um «eu-eu», que constitui (ou tenta construir) a sua própria identidade e que se relaciona com o «eu-passado», um «eu-memória».

Esse sujeito é, então, acima de tudo, construído na e pela literatura: “Literatura que faço, me fazes” (*idem* 1974: 23). Está numa aporia em que “aquele que escreve / é também eternamente escrito. // O seu passado é o Futuro de tudo, / ele a sombra de tudo o que há-de vir” (*idem* 1978: 62). Manuel António Pina viveu a sua vida com palavras, e é por elas que agora vive: “Volto, pois, a casa. Mas a casa, / a existência, não são coisas que li? // E o que encontrarei / se não o que deixo: palavras?” (*idem* 1999: 275).

⁷⁵ Expressão do *Evangelho segundo Mateus*: “as raposas têm covis, e os pássaros do céu têm ninhos; mas o Filho do Homem não tem onde reclinar a cabeça” (8:20).

Bibliografia

Ativa

PINA, Manuel António

- 1974 *Ainda Não É o Fim Nem o Princípio do Mundo Calma É Apenas um Pouco Tarde*; ed. ut.: in *Todas as Palavras – Poesia Reunida (1974-2011)*, 3ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2015: 5-54.
- 1978 *Aquele que Quer Morrer*; ed. ut.: *ibidem*: 55-98.
- 1984 *Nenhum Sítio, incluindo A Lâmpada do Quarto? A Criança? (1981)*; ed. ut.: *ibidem*: 99-131.
- 1989 *O Caminho de Casa*, Lisboa, Frenesi; ed. ut.: *ibidem*: 133-150.
- 1991 *Um Sítio Onde Pousar a Cabeça*; ed. ut.: *ibidem*: 151-164.
- 1993 *Farewell Happy Fields*; ed. ut.: *ibidem*: 165-175.
- 1994 *Cuidados Intensivos*; ed. ut.: *ibidem*: 177-225.
- 1999 *Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança*; ed. ut.: *ibidem*: 227-276.
- 2001 *Atropelamento e Fuga*; ed. ut.: *ibidem*: 277-294.
- 2003 *Os Livros*; ed. ut.: *ibidem*: 295-342.
- 2003a *Os Papéis de K.*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- 2006 *Mesa de Natal*, Porto, ed. do Autor.
- 2008 *Gatos*, Porto, ed. do Autor.
- 2011 *Como se Desenha uma Casa*; ed. ut.: in *Todas as Palavras – Poesia Reunida (1974-2011)*, 3ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2015: 343-379.

Passiva

BASÍLIO, Rita

- 2013 *Uma Nova Pedagogia do Literário em Todas as Palavras de Manuel António Pina*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa <run.unl.pt/bitstream/10362/13669/1/PEDAGOGIA%20DO%20LITERARIO.pdf> (19 de outubro de 2017).

BRITO, Casimiro de

- 1980 Recensão a *Aquele que Quer Morrer*, de Manuel António Pina, *Revista Colóquio/Letras*, nº 56, julho: 75-76
<colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=56&p=75&o=r> (14 de novembro de 2017).

COELHO, Eduardo Prado

- 1999 “Alguém no escuro olhando” [recensão a *Nenhuma Palavra Nenhuma Lembrança*], *Público*, 25 de setembro, <www.publico.pt/noticias/jornal/alguem-no-escuro-olhando-124153> (15 de novembro de 2017).
- 2001 “Sobe as escadas, bate à porta” [recensão a *Poesia Reunida*], *Público*, 10 de novembro <www.publico.pt/noticias/jornal/sobe-as-escadas-bate-a-porta-164035> (15 de novembro de 2017).
- 2003 “Do mesmo modo que o escritor inventa o leitor: Manuel António Pina”, in *A Escala do Olhar*, Lisboa, Texto Editora: 85-88.

DIOGO, Américo António Lindeza

- 2002 “Manuel António Pina, «Tat Tam Asi»”, *Século de Ouro – antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, org. Osvaldo Silvestre e Pedro Serra, Coimbra/Lisboa, Angelus Novus/Cotovia: 366-372.

EIRAS, Pedro

- 2002 “Metodologia da dúvida”, in *Relâmpago – Revista de Poesia*, nº 10, abril: 154-155.
- 2014 “Farewell”, in *Relâmpago – Revista de Poesia*, nº 34, abril: 49-61.

FRIAS, Joana Matos

2000 “Manuel António Pina no país das palavras de pernas para o ar”, in *Malasartes*, nº 2: 6-8.

LAGE, Rui

2016 *Manuel António Pina*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

LOURENÇO, Eduardo

2012 “Manuel António Pina – A ascese do EU”, in *Iberografias – Revista de Estudos Ibéricos*, Centro de Estudos Ibéricos, nº 8, Ano VIII, 2012: 103-104
<www.scribd.com/document/120193877/Iberografias-8#scribd> (1 de novembro de 2017).

MARTELO, Rosa Maria

2014 “Chegar (um pouco) tarde – Manuel António Pina, o poeta e a poesia”, in *Políticas da Ficção*, org. Izabel Margato, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 299-311
<[www.academia.edu/30367704/Chegar um pouco tarde -
Manuel Anto nio Pina o poeta e a poesia .pdf](http://www.academia.edu/30367704/Chegar_um_pouco_tarde_-_Manuel_Antonio_Pina_o_poeta_e_a_poesia.pdf)> (17 de novembro de 2017).

2014b “Os Koans Revisitados (ou de como escrever entre poesia e prosa), in *eLyra*, n. 4, 7-20
<www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/55> (30 de julho de 2018)

NOGUEIRA, Paulo José Vieira

2012 *A Escrita e os Escritores – instâncias e tensões na «relação com a escrita*, dissertação de doutoramento em Ciência da Educação apresentada à Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto <repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/65970/2/30263.pdf> (25 de maio de 2018).

PINA, Manuel António

1994a *O Anacronista*, Porto, Afrontamento.

1999a “Ler e escrever”, *Revista Portuguesa de Psicanálise*, nº 18, março, Lisboa, Edições Afrontamento, 37-42.

2002 “Ruy Belo, «Ácidos e óxidos»”, *Século de Ouro – antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, org. Osvaldo Silvestre e Pedro Serra, Coimbra/Lisboa, Angelus Novus/Cotovia: 358-365.

2007 *Dito em Voz Alta: Entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo*, org. Sousa Dias, Coimbra, Pé de Página.

2012a “Poesia e revolução”, in *Relâmpago – Revista de Poesia*, nº 29/30, out/abril, 139-141.

2012c Entrevista concedida ao Jornal *i* – “Manuel António Pina. A vontade que tenho era pôr um cinturão de bombas e rebentar com essa malta toda”, Jornal *i*, 18 de fevereiro de 2012 <online.sapo.pt/451049> (25 de abril de 2018).

QUINTAIS, Luís

2012 “A fulguração das ruínas”, in *Relâmpago – Revista de Poesia*, nº 29/30, outubro/abril, 211-214.

REYNAUD, Maria João

1986 Recensão a *Nenhum Sítio*, de Manuel António Pina, *Revista Colóquio/Letras*, nº 91, maio, 91-92
<coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=91&p=91&o=p> (27 de novembro de 2017).

SARAIVA, Arnaldo

1993 “A poesia de Manuel António Pina: espelho hesitante”, in *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 556, 2 de março, 14-15.

2012 “Uma sombra que nos ilumina”, in *Iberografias – Revista de Estudos Ibéricos*, Centro de Estudos Ibéricos, nº 8, Ano VIII: 106-112 <www.scribd.com/document/120193877/Iberografias-8#scribd> (1 de novembro de 2017).

SILVESTRE, Osvaldo Manuel

2012a “«Antes e depois das palavras» – Recensão de *Todas as Palavras*, de Manuel António Pina (Assírio & Alvim, 2012)”, in *Público, Ípsilon*, 27 de junho: 34-35.

2012b “Manuel António Pina, aliás Billy The Kid de Mota de Pina”, in *Público*, 20 de outubro, 3.

STRAUß, Martin

- [s/d] ed. ut.: *Intimidade e Estática: primeiros poemas (sobre a poesia de Manuel António Pina)*, trad. Adinilson L. Martins, Braga, Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental.
- 2002 *O Tao do Corpus*, Braga / Pontevedra, Irmandades da Fala da Galiza e Portugal.

Geral

AGAMBEN, Giorgio

- 1978 *Infanzia e Storia: distruzione dell'esperienza e origine della storia*; ed. ut.: *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*, trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005 <www.joaocamillopenna.files.wordpress.com/2014/04/73407218-agamben-infancia-e-historia.pdf> (17 de dezembro de 2017).

AMARAL, Fernando Pinto do

- 1991 *O Mosaico Fluido: Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*, Lisboa, Assírio & Alvim.

BARRENTO, João

- 2012 “Identidade e literatura: O Eu, o Outro, o Há”, in *Diacrítica – Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho*, vol. 26, nº 3, 9-39.

BEAUJOUR, Michel

- 1980 *Miroirs d'Encre – rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48031445/f21.item.r> (15 de agosto de 2018).

BENVENISTE, Émile

- 1966 *L'Homme dans la Langue*; ed. ut.: *O Homem na Linguagem*, trad. Isabel Maria Lucas Pascoal, Lisboa, Vega, 1992.

BRITO, Ana Maria, DUARTE, Inês, MATOS, Gabriela

- 1983 “Distribuição dos pronomes”, in *Gramática da Língua Portuguesa*, 5ª ed., Lisboa, Caminho, 2003, 816-819.

CAMPOS, António Miguel de

- 2010 “Introdução”, in ed. ut.: Lao Tse, *Tao Te King – livro do caminho do bom caminhar*, trad. e comentários de António Miguel de Campos, Lisboa, Relógio D'Água, 2010, 17-20.
- 2010a “Comentários sobre a filosofia taoista e sobre a escrita chinesa”, ed. ut.: *iidem*, 193-223.

CARROLL, Lewis

- 1871 *Alice's Adventures Through the Looking Glass*; ed. ut.: *Alice do Outro Lado do Espelho*, trad. Maria Filomena Duarte, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988.

COURTINE, Jean-Jacques

- 1988 *Histoire du Visage Exprimer et Taire ses Émotions (du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle)*; ed. ut.: *História do Rosto: exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)*, co-autor Claudine Haroche, trad. Ana Moura, Lisboa, Teorema, 1995.
- 2005 *Histoire du Corps – 1. De la Renaissance aux Lumières*; ed. ut.: “O espelho da alma”, in *História do Corpo – do Renascimento ao Iluminismo*, trad. Maria da Graça Pinhão e João Quina Edições, vol. 2, 147-161, 2013

CHOMSKY, Noam

- 1973 “Language and freedom” <chomsky.info/language-and-freedom/> (21 de julho de 2018).

ELIOT, T. S.

- 1919 “Tradition and the individual talent”; ed. ut.: “Tradição e talento individual”, in *Ensaaios de Doutrina Crítica*, trad. Fernando de Melo Moser, Lisboa, Guimarães Editores, 1997: 21-32.

FARIA, Isabel Hub

- 1983 “O uso da linguagem”, in AA.VV, *Gramática da Língua Portuguesa*, 5ª ed., Lisboa, Caminho, 2003, 55-84.

- FONSECA, Fernanda Irene
 1990 “Deixis, dependência contextual e transposição fictiva: contributos para uma teoria enunciativa da ficção”, *Actas do Encontro da Associação Portuguesa de Linguística*, 331-356.
 1992 *Deixis, Tempo e Narração*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.
- GIL, José
 1997 *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio d’Água.
- GUIMARÃES, Fernando
 2008 “Heteronímia – Poética”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coord. Fernando Cabral Martins, Lisboa: Caminho, 2008, 327-333.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von
 1902 *Der Brief des Lord Chandos*; ed. ut.: *Carta de Lord Chandos*, trad. Carlos Leite, Lisboa: Hiena Editora, 1990.
- ILINE, M.
 s/d *O Homem e o Livro*, trad. M. Lami, Lisboa, Edições Cosmos, 1941.
- LAO TSE
 s/d ed. ut.: *Tao Te King – livro do caminho do bom caminhar*, trad. e comentários de António Miguel de Campos, Lisboa, Relógio D’Água, 2010.
- LOPES, Óscar
 1994 “Poesia e deixis”, prefácio a Rosa Alice Branco, *A Mão Feliz: poemas d(e)íticos*, Porto, Editora Limiar, 7-13.
- MANGUEL, Alberto
 1996 *A History of Reading*; ed ut.: *Uma História da Leitura*, trad. Ana Saldanha, Lisboa, Editorial Presença, 2010.
- MARIN, Louis
 1999 *L’Écriture de Soi: Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, Presses Universitaires de France.
- MEDEIROS, Margarida
 2000 *Fotografia e Narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- MIRANDA, José A. Bragança de
 1998 “As ligações do corpo” in *Metamorfoses do Sentir*, Porto, Balletteatro Edições, 32-50.
- MOULIN, Anne Marie
 2006 “O corpo perante a medicina”, in *Histoire du Corps; 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*; ed. ut.: *História do Corpo – Século XX: As mutações do olhar*, vol. 1, direcção Jean-Jacques Courtine, trad. Manuela Ramos e João Quina Edições, Lisboa: Círculo de Leitores, 2013, 21-123.
- NANCY, Jean-Luc
 2000 *Le Regard du Portrait*, Paris, Galilée.
 1996 *Etre singulier pluriel*; ed. ut. : *Being Singular Plural*, trad. Anne E. O’Byrne and Robert D. Richardson, California, Stanford University Press, 200
- NEVES, Eduarda
 2016 *O Auto-retrato – fotografia e subjectivação*, Lisboa, Palimpsesto.
- NOCHLIN, Linda
 1994 *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, Londres: Thames and Hudson.
- NOVALIS

s/d ed. ut.: *Fragments de Novalis*, selecção, tradução e desenhos de Rui Chafes, Lisboa, Assírio & Alvim, 1992.

PACHECO, Maria Emília Vaz

2012 “A pintura do autorretrato contemporâneo em Portugal: breve panorâmica”, in *Diacrítica - Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho*, vol. 26, nº 3, 93-130.

PESSOA, Fernando

1935 “Carta a Adolfo Casais Monteiro – 13 Jan. 1935”, in <arquivopessoa.net/textos/3007> (15 de junho de 2018).

1966 “Para a explicação da heteronímia”, in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa: Ática, 91-110.

s/d *Poemas Completos de Alberto Caeiro*; recolha, transcrição e notas de Teresa Sobra Cunha, Lisboa: Editorial Presença, 1994.

s/d a “Aspectos [x], in <arquivopessoa.net/textos/4014> (15 de junho de 2018).

PLATÃO

s/d ed. ut.: *Fedro*, trad. José Ribeiro Ferreira e Edições 70 Lda, Lisboa, Edições 70, 1997.

POUND, Ezra

1928 *Selected Poems*, ed. T. S. Eliot, London, Faber, 1948.

ROCHA, Clara Crabbé

1992 *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Gráfica de Coimbra.

ROSA, António Ramos

1962 *Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Livraria Moraes Editora.

WATTS, Alan W.

1957 *The Way of Zen*; ed. ut.: *O Budismo Zen*, trad. Carlos Grifo Babo, 5ª ed., Lisboa: Presença, 2000.

WHITMAN, Walt

1855 *Leaves of Grass*, in *The Complete Poems*, ed. Francis Murphy, Middlesex: Penguin Education, 1975, 37-124.

[s/n]

1550 *Rosarium Philosophorum*; ed. ut.: <www.levity.com/alchemy/rosary0.html> (13 de junho de 2018).